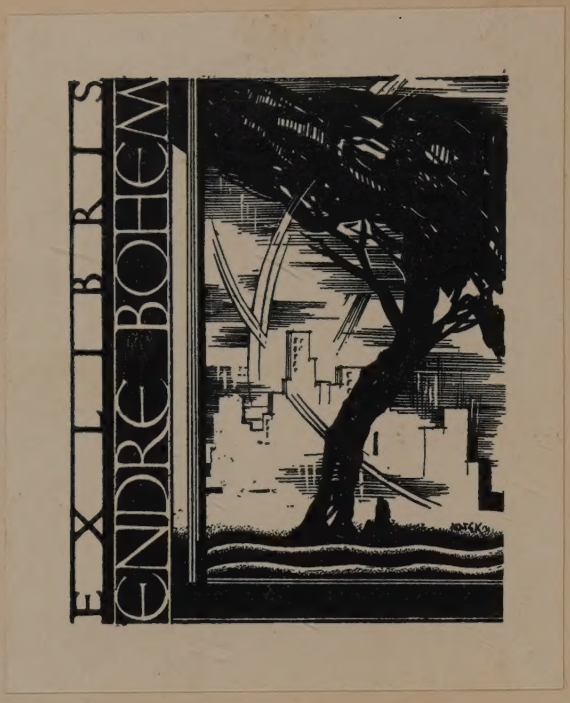
1 9 3 1



JEAN FRENCH
Art & Architectural Books
354 South Benton Way
Los Angeles, California

Man kann allen Menschen für kurze Zeit,
einem Teil der Menschen die ganze Zeit,
aber nicht allen Menschen die ganze
Zeit etwas vormachen. Lincoln

D A S

D E U T S C H E

L I C H T B I L D

1 9 3 1

DAS DEUTSCHE LICHTBILD

JAHRESSCHAU 1931

Dem verdienten Forscher auf den Gebieten der angewandten und wissenschaftlichen Photographie Seiner Exzellenz Feldmarschalleutnant Dr. h. c.
ARTHUR FREIHERRN VON HÜBL
in herzlicher Dankbarkeit und aufrichtiger Verehrung gewidmet.

VERLAG ROBERT & BRUNO SCHULTZ
BERLIN W 9 · SCHELLINGSTRASSE 12

„DAS DEUTSCHE LICHTBILD“ hat in allen Kulturländern der Erde Landesvertretungen, durch die das Jahrbuch unter günstigen Bedingungen bezogen werden kann. Der Verlag nennt auf Verlangen gern erwünschte Adressen.

*

“DAS DEUTSCHE LICHTBILD” has agents in all countries where the German Annual of Photography may be purchased. The publishers will be pleased to send a list of their agents.

*

“LA PHOTOGRAPHIE ALLEMANDE” a, dans tous les principaux pays du monde civilisé, des représentants qui sont tout particulièrement chargés de ses intérêts et chez lesquels on peut se procurer l’album-annuaire qui se publie régulièrement chaque année. Les éditeurs feront connaître volontiers, à toutes les personnes qui en feront la demande, les adresses exactes de ces différentes représentations.

*

Издательство „DAS DEUTSCHE LICHTBILD“ имеет во всех культурных странах мира собственные представительства, через посредство которых ежегодники могут быть выписаны. Адреса этих представительств издательство сообщает по первому требованию.

Printed and made in Germany
Copyright by Robert & Bruno Schultz, Berlin 1930

VORWORT 1931

UND LÄNDERBERICHTE

LICHTBILDNEREI UND PHOTOGRAPHIE

Von

HEINRICH KÜHN, BIRGITZ (TIROL)

In einem „Den deutschen Lichtbildnern" gewidmeten Aufsatz hat der Verfasser vor Jahresfrist (Das deutsche Lichtbild 1930) seine Ansichten über die derzeit moderne Sachphotographie oder wie man sie nennen will, ihre guten Seiten und ihre Gefahren, darzulegen versucht. Inzwischen hat sich die Bewegung, deren umstürzlerische Tendenz der Zeit entspricht und aus ihr zu verstehen ist, zwar in die Breite gedehnt, kaum aber vertieft. Diese Verflachung erscheint natürlich, weil die großen Massen, die heute um einer Mode willen photographieren, selbst nicht wissen, was sie eigentlich wollen. An wirklich überzeugenden Könnern aber ist in der Photographie niemals ein Überfluß gewesen.

Die erste Verblüffung, die der Überfall auf ein unvorbereitetes Publikum und ebensowenig vorbereitete Fachleute ausübte, ist vorüber. Ein einheitlicher geistiger Grundgedanke in der Propaganda, die schöne alte Daguerreotypien ebenso wie formal interessante, wissenschaftliche Aufnahmen mit als Belege für das eigentliche Wesen der Photographie anführt, ist nicht recht nachweisbar, weil man in der Absicht, es unbedingt einmal anders zu machen, auch Dinge wie die Photomontage mit einbezog, die manchmal stark an das zynisch Brutale, Aufreizende und doch wieder Blöde einer Jazzmusik erinnern. Einzelne Könner, die mit erfrischend kraftvollen Leistungen auftraten, vermochten nicht zu verhindern, daß der Gesamteindruck doch der von Verworrenheit, Unruhe und, in manchen Fällen, auch der Ratlosigkeit bleibt. Sicher ist das eine: deutsch, innerlich deutsch empfunden, ist die Bewegung nicht. Aber damit ist durchaus nicht gesagt, daß nicht aus der Frische und Kraft mancher Blätter auch für die Deutschen zu lernen wäre.

Man könnte nun ruhig abwarten, was von dieser neuen Richtung der Photographie übrig bleiben wird. Allein der Umstand, daß sie sich, zunächst wenigstens, mehr zersetzend als aufbauend auswirkt, zwingt zur Stellungnahme. Der erarbeitete Besitz vieler Jahrzehnte steht auf dem Spiel. Vor allem aber ist Gefahr vorhanden, daß das ganze Photographieren zu einer gemütsfremden, seelenlosen Spielerei herabgewürdigt werden könnte, wenn nicht das Gute an der Bewegung erkannt, das Geistlose aber ausgeschieden wird.

Die Führer des Umsturzes hatten mit Einem gewiß recht: daß die Photographiererei so, wie sie zuletzt ausgeübt wurde, in den meisten Fällen nicht viel Sinn hat. Die Motive wurden nach berühmtem Vorbild gesucht, statt daß man die Augen für alle Schönheiten täglichen Erlebnisses offen gehalten hätte. Was dann in unkultivierter, mehr oder weniger dem Zufall anheimgegebener Aufnahmeart herauskam, wurde durch Äußerlichkeiten, von Malerei und Radierung weiter entlehnt, herauszuputzen versucht — als ob dem soßig verschmierten Druck höhere Qualitäten zukämen als einer klaren, ehrlichen Darstellung.

Diese Irrungen forderten dringend einen Reinigungsprozeß. Auch der Verfasser hat schon vor Jahren das Unorganische und Unphotographische der Versuche verurteilt, aus einem mangelhaften Negativ durch Künsteleien ein Produkt hervorholen zu wollen, das

für den Laien vielleicht nach etwas aussieht, seinen Ursprung aber verleugnet. Am verheerendsten hat da das Bromöl gewirkt: eine in sich unvollkommene Technik zwang geradezu zu zügellosen Übergriffen. Bezeichnend ist dabei, daß das wirklich ausgebaute, technisch einwandfreie Verfahren des reinen Ölumdrucks keine Anhänger fand. Es hätte nämlich bedeutende Fähigkeiten, Mühen, hohes Können und den ehrlichen Willen zur Sauberkeit vorausgesetzt.

Diese Sauberkeit in der Technik nun, die Materialreinlichkeit und die Befehdung alles Unphotographischen, sind sicher überaus schätzenswerte Grundsätze. Wenn sie von jetzt ab dauernd gültig sein sollten, hätte die Bewegung tatsächlich Großes geleistet. Freilich stimmen die Künsteleien der Photomontage und die vielen Überzeichnungen absolut nicht dazu. Statt mit der Malerei liebäugelt man hier mit der Plakatgraphik.

Wie bei jeder Revolution die Zerstörung des Hergebrachten ein schweres Gefahrenmoment mit vielleicht unersetzlichen Verlusten in sich birgt, so ist auch die neue Sachphotographie im Begriff, Unheil anzurichten, wenn sie auf bewußte Mißachtung aller mühsam errungenen technischen Vervollkommnungen ausgeht. Dort könnte sich nämlich der beabsichtigte Vorstoß als verhängnisvoller Rückschritt auswirken. Bei einem Anfang 1930 stattgehabten Preisausschreiben wurden Aufnahmen trivialster Art ausgezeichnet, die vor vierzig Jahren höchstens als Beweise für die Leistungsfähigkeit der damals eben auf den Markt gekommenen Momentplatten oder von Objektiven hätten gelten können, heute aber eines literarischen Kommentars bedürfen, damit das Publikum ihren Daseinszweck und ihre angebliche Bedeutung überhaupt verstehen soll.

So überzeugt man nicht. Auch nicht mit den banalsten Dingen, die irgendwie originell photographiert wurden. Daß statt der früheren Landschaften usw. etwas anderes als Objekt hergenommen wird, genügt nicht. Es muß auch ein Sinn dabei sein. Die Teilnahme eines empfindsamen Publikums kann nicht durch Ungewöhnlichkeiten allein dauernd gesichert werden, sondern nur durch Qualitäten, die nachhaltig wirken.

Die Positivtechnik der Sachphotographie steht tatsächlich heute wieder auf der primitiven Stufe, wo sie um 1890 war. Nur daß an Stelle der tonfeinen Eiweiß-, Platin- und Pigmentkopie die viel härtere Gaslichtvergrößerung getreten ist. Und dies in unserem bis ins Letzte vervollkommnenden „technischen Zeitalter"! Wo ist da der zeitgemäße Fortschritt?

Nun, die Masse hat sich augenblicklich der Photographie bemächtigt. Darin liegt die Erklärung. Es ist einmal modern geworden, sich eine photographische Kamera zuzulegen, weil man glaubt, damit in der Hast eines Augenblicks Leben und Erlebnisse einfangen zu können. Eine Modebeschäftigung aber kann umständliche Verfahren nicht gebrauchen, denn sie darf so gut wie nichts an Vorkenntnissen und besonderen Fähigkeiten voraussetzen. Obwohl — oder vielleicht gerade: weil die photographische Industrie durch Massenfabrikation mechanisch raffiniertester Apparaturen Erleichterungen schuf, ist das Niveau der technischen Leistungen so tief gesunken. Der Momentverschluß wird dem Tempo der Zeit gerecht, und die Kopiermaschine liefert Rekordleistungen.

Geschickte Reklameschlagworte („Wer photographiert, hat mehr vom Leben") sorgen ferner dafür, den armen Menschen, die in Fabriken und Wohnkasernen schmachten, den Lichtblick zu zeigen, daß sie sich in ihren kargen Mußestunden aus dem abstumpfenden Einerlei herausreißen und in eine andere Welt flüchten könnten. Es wäre ein Verbrechen, diese Bewegung, in der ein ethischer Kern steckt, nicht zu fördern. Nur sollte nicht

verschwiegen werden, daß das Photographieren in Wirklichkeit doch nicht so ganz einfach ist, wie es aussieht oder in Reklameschriften geschildert wird —, das Photographieren nämlich, das einen wirklichen Zweck hat. Es besteht aber immerhin die Möglichkeit, daß unter den Tausenden, die zunächst einmal nicht recht wissen, was sie mit der Kamera, diesem neu erworbenen Organ, anfangen sollen, einzelne sind, denen durch Vergleich des Abzuges mit dem Erinnerungsbild die Augen vor der Natur aufgehen und die nun wirklich etwas davon haben. Je mehr Menschen aber sehen lernen, desto größer ist der Gewinn für die Allgemeinheit und schließlich auch für die Kunst, deren Verständnis unserer Zeit so vollständig abgeht.

Freilich wird wohl derzeit der Irrtum begangen, die Photographie als Erziehungsmittel zum Sehenlernen zu überschätzen. Das Zeichnen wäre da unvergleichlich geeigneter. Aber das erfordert Veranlagung und Können, wie jedermann weiß. Das Photographieren dagegen gilt als leicht. „Jeder kann photographieren — ohne Vorkenntnisse" schreit die Reklame. Da liegt nun doch ein Mißverständnis vor. Die Technik ist zwar erlernbar, und es wird sehr gut sein, wenn den Jungen in der Schule die ersten Grundbegriffe über photographische Vorgänge überhaupt beigebracht werden, vorausgesetzt, daß auch der geeignete Lehrer dafür vorhanden ist. Aber für die besondere Betonung des ästhetischen Momentes, auf dessen Pflege es doch vor allem ankäme, wird ein junger Mensch selten reif genug sein (es müßten denn gerade latente Fähigkeiten ausgelöst werden), ganz abgesehen davon, daß nicht jeder gute Chemie- und Physiklehrer auch hier der befähigte Führer ist.

Es handelt sich also um Zweierlei: um Auffassung und um Technik. Beide sind hier viel enger miteinander verflochten, als der Laie glaubt. Und zwar ist es beim Photographieren gerade so, wie beim Zeichnen und Malen, daß die schönste Konzeptionsfähigkeit nichts nützt, wenn nicht die Aufnahmetechnik, die Entwicklung usw. mit eingeschlossen, einigermaßen beherrscht wird. Die Leute, die sich ihre Filme beim Händler entwickeln lassen, scheiden vollständig aus. Sie lernen die Zusammenhänge zwischen Helligkeitsabstufungen in der Natur und ihrer Wiedergabe durch Negativ und Positiv ebensowenig erkennen, wie die Einflüsse verschiedener Belichtungszeiten und Entwicklungseingriffe. Ein mechanisiertes Entwickeln aber verschüttet überhaupt die Möglichkeit helligkeitsrichtiger Tonwiedergabe. Die lichtempfindliche Schicht zeichnet nämlich auch im günstigsten Fall keineswegs automatisch die in der Natur vorhandenen Helligkeiten in den richtigen Abstufungen auf. Deshalb ist ein Verständnis für die Leistungsfähigkeiten des Materials, für die Möglichkeit einer naturwahren Schilderung nur dem erreichbar, der es selbst erlebt und zu beeinflussen lernt, wie sich Grautöne im Negativ aufbauen. Andererseits bleibt jede technische Ausbildung ziemlich wertlos, wenn einer nichts zu sagen hat. Natürlich wird hier von der rein beschreibenden, reproduzierenden Photographie für naturwissenschaftliche und andere Zwecke abgesehen, die ja doch keineswegs eine Errungenschaft erst neuester Zeit ist. Auch die Sachphotographie muß, wenn sie mehr als einen Ausschnitt, also etwas Bildartiges bieten soll, einen geistig fesselnden Inhalt haben. Daß sie den Ausschnitt anders nahm, als bisher gewohnt, ist zu wenig. Denn, was gestern ungewohnt war, ist morgen, wenn es erst etwas abgeschliffen und von den ärgsten Absonderlichkeiten befreit wurde, alltäglich, gewöhnlich und wird vergessen, wenn eine andere Mode kommt. Anders wählte man auch den Standpunkt. Aber das Originelle, das an den Draufsichten verblüffte, läßt keine dauernde Befriedigung zurück, und die stürzenden Linien erwiesen sich als Vorstellungs-

mittel einer besonderen Sicht nicht eben besonders geschmackvoll. Die „unveredelte" Natur, wie sie noch hie und da auf dieser Erde zu finden ist, bildet selten den Gegenstand der Abbildung. Maschinen aller Art und Menschenwerk überhaupt liegen der modernen Darstellung näher. Sie ist nüchtern-sachlich, stimmungslos. Das Bildnis eines lieben Menschen feinfühlig so zu gestalten, daß man sich dauernd daran erwärmen könnte, liegt der neuen Richtung nicht, aber sie erfreut durch ihr Interesse an gesunder Körperkultur, an Luft und Licht.

Eigentümlicherweise nimmt die Sachphotographie das Objektiv als das Ausdrucksmittel an, das für den photographischen Charakter der Darstellung maßgeblich sei. Die Optik an sich aber hat nichts mit dem Photographischen direkt zu tun. Vielmehr liegt das eigentlich Photographische, Einzigartige, besonders Wertvolle bei der Wiedergabe durch die lichtempfindliche Aufnahmeschicht mit ihrer Fähigkeit, Helligkeitsabstufungen unter Umständen überaus reizvoll aufzuzeichnen. Unter Umständen!

Diese Bedingungen für die richtige oder wirksame Helligkeitswiedergabe zu erkennen, ist unbedingt nötig, weil man nur dann Herr über das Material wird. Hier, bei der Tonwiedergabe, liegen die großen Entwicklungsmöglichkeiten für die Aufnahmetechnik. Noch immer ist nicht genügend eingesehen worden, welche überaus wichtigen Beziehungen zwischen den Helligkeiten am Naturobjekt und der eng begrenzten Möglichkeit einer tonrichtigen Aufzeichnung durch Platte oder Film bestehen. Seitdem höchstempfindliche Mischemulsionen mit Körnern verschiedenster Empfindlichkeiten hergestellt werden, auf die alle früheren Annahmen über Gradation usw. nicht mehr stimmen, ist es nur noch schwerer geworden, exakte Töne zu erhalten. Technisch läuft aber die ganze bildgestaltende Photographie, sowohl was Aufnahme wie Entwicklung und auch den Positivprozeß betrifft, auf die Beherrschung der Tonwertwiedergabe hinaus.

Für die Objektivkonstruktion war das einseitige Schema der Scharfzeichnung innerhalb einer willkürlich wählbaren Schnittebene aufgestellt worden, das dem Bau und der Leistung des menschlichen Auges widerspricht. Die objektive oder Sach-Photographie bevorzugt daher flächige Vorwürfe oder gestaltet sie flächig. Dieses unnatürliche Schema einseitiger Objektivschärfe wurde schon 1891 von Watzek siegreich durchbrochen. Aber die Sachphotographie ist auf Altes zurückverfallen, das überwunden war; sie schildert optisch-mechanisch eine Oberfläche ohne Tiefe. Von der Lichtbildnerei, die aufzeichnen will, wie die Natur uns erscheint, wie wir sie innerlich erleben und empfinden, scheidet sie schon hier eine Kluft. Aber auch das ganze Licht- und Schattenspiel, das die Lichtbildnerei als körperhaft raumgestaltendes Element ausnutzt, dient der Sachphotographie, wenn es überhaupt nicht ganz unterdrückt wird, nur zu einer Ornamentierung im graphischen Sinn oder zur Trennung von Oberflächeneinzelheiten.

Die objektive Sachphotographie ist vielfach wieder bei der Ansichtsaufnahme angelangt mit dem Unterschied, daß sie nicht mehr große Ausschnitte aus der Natur klein aufzeichnet, sondern kleine und enge Ausschnitte womöglich vergrößert. Weil sie sich sklavisch vom Objektiv abhängig macht, fehlt ihr zumeist die Ausdruckskraft des Persönlichen.

Aber die Sachphotographie beansprucht gar, als museumsfähige Kunst genommen zu werden. Es ist ein müßiges Hin- und Herreden, ob die Photographie eine Kunst sei oder sein könne. Sie ist es ebensowenig, wie die Malerei an sich eine Kunst ist. Es gibt auch Anstreicher. Nicht so sehr auf die Mittel kommt es schließlich an, als vielmehr auf

die Persönlichkeit, die sich ihrer bedient, und auf die Art, wie sie von dieser Persönlichkeit angewendet werden. Macht Bilder! und die spätere Zeit wird darüber entscheiden, ob ihnen ein künstlerischer Wert zukommt

Man sagt nun neuerdings, es sei lächerlich, von einem „Vortrag" und seiner Bedeutung in der Photographie zu sprechen. Die reine Photographie verzichte auf solche Mittel. Nehmt dem Redner die Kunst seiner Sprache, oder laßt ein Meisterwerk der Musik von einem Dilettanten herunterdreschen: wo bleibt dann die Gleichgültigkeit der Vortragsmittel? Ganz im Gegenteil ist es Pflicht der Lichtbildnerei, alle photographisch gegebenen Möglichkeiten, die eine Steigerung der Überzeugungskraft herbeiführen können, auszubilden und anzuwenden. Wohlgemerkt: die durch das besondere Material sachlich gegebenen, nicht aber fremd hineingetragene und entlehnte!

Es ist so, daß sich eine Persönlichkeit immer am Zwang beengender Hindernisse stößt. Sie muß sie aus dem Weg räumen können, wenn sie sich durchsetzen will. Wurde, wie es geschah, mit einer Kritik der sogenannten freieren Positivverfahren die Vorstellung wesensfremder Eingriffe verbunden, so trifft die Beurteilung allerdings überall dort zu, wo das durchgebildete fachliche Können fehlt. Pigmentverfahren und die beiden ausdrucksfähigsten von allen: Gummi- und Öl-Umdruck können aber ganz rein photographisch ausgeübt werden.

Der Lichtbildnerei ist der weitere Vorwurf gemacht worden, daß sie sich in Motiv und Bildgestaltung ganz an die Malerei angelehnt habe. Wie wäre es denn, wenn wir einmal den Spieß umkehren wollten? Ist die „Place de la Concorde" von Degas — um nur ein besonders typisches Beispiel zu nennen — ohne die vorangegangene Momentphotographie überhaupt denkbar? Lassen sich nicht vielfach in der neueren Kunst photographische Anklänge verfolgen? Wieviel berühmte Porträtmaler haben die Photographie direkt benutzt! Daß man den Bildern Stimmung gab, hat tiefere, seelische Gründe. Ich kann mir nicht helfen: wenn ich so ein „sachliches" Bildnis mit Bartstoppeln, Zahnlücken, ledergenarbter Haut und anderen Reizen oder die Abbildung einer Kloake sehe, vermag ich mir nichts anderes zu denken, als daß Geschmack, Feingefühl und Vornehmheit verhöhnt werden sollen. Aufrichtigkeit allein ist das nicht mehr; da steckt eine Absicht drin.

Zweifellos liegen in der Popularisierung und der internationalen Gleichmacherei schwere Gefahren für die Photographie. Wenn die neue Zeit ihre eigenen Ausdrucksmittel fordert, so hat sie gewiß recht. Aber es ist ein großer Unterschied, ob einer aus innerer Überzeugung heraus als Berufener um die neue Darstellung ringt, oder ob, einer Strömung zuliebe, reine Äußerlichkeiten ohne inneren Sinn nachgeahmt werden.

Es gibt ehrliche Könner, die, entwurzelt und von zerwühlenden Zweifeln geplagt, in stille Zurückgezogenheit geflüchtet sind und nun nicht mehr wissen, was sie tun sollen. Nur nicht die Hände müde in den Schoß gelegt! Das Schreckhafte aller Umwälzungen wird um so eher überwunden sein, je lebhafter sich das Interesse für die guten Seiten des Neuen gestaltet.

Verloren ist nur, wer den Glauben an die eigene Kraft verloren hat.

ÜBER DEN GEGENWÄRTIGEN ZUSTAND DER UKRAINISCHEN PHOTOGRAPHIE

Von

S. P. KRAWZOW, CHARKIW
Redakteur der Zeitschrift „Foto dlja wsich"

„Wahrhaftig, jetzt komme ich zur Überzeugung, daß die Ukraina das unbekannteste Land in Europa ist", waren die letzten Worte eines Berliner Künstlers, mit dem ich mich im Jahre 1928 während meines Aufenthalts in Deutschland unterhalten und ihm bei dieser Gelegenheit einiges über die ukrainische Kultur mitgeteilt hatte.

Diese Worte fallen mir unwillkürlich ein, während ich zur Feder greife, um die Leser des „Deutschen Lichtbilds" wenigstens in groben Strichen mit dem gegenwärtigen Zustand der ukrainischen Photographie bekannt zu machen.

Weiß der Leser überhaupt etwas über die ukrainische Kultur? Und sollte er etwas wissen — denn wer hätte in Europa, vor allem in Deutschland, nichts von der Ukraina gehört, namentlich im Zusammenhang mit den bekannten Ereignissen der Jahre 1918 bis 1920 — weiß er etwas über die gegenwärtige Blüte der ukrainischen Kultur, die in der Tat jetzt ein unerhörtes Tempo, ungekannten Umfang und einen gewaltigen Aufschwung genommen hat?

Seien wir nicht Sklaven ukrainischer Quellen, schlagen wir beispielsweise in deutschen nach. In Professor Hickmanns „Geographisch-statistischem Atlas" (von Dr. A. Fischer 1929 neu bearbeitet) lesen wir auf Seite 69, daß die Ukraina ein Land ist, 447330 km² groß. Es hat eine Bevölkerung von 28887000 und produziert solch gute Dinge wie Getreide, Vieh, Fleisch, Zucker, Butter, Kartoffeln, Spiritus, Wolle, Leder, Speck, Eier, Lein, Käse, Stoffe, Kohle, Mineralien, Holz und Salz.

Und nun sehen wir mal in einem beliebigen deutschen oder anderen nicht ukrainischen geographischen Atlas nach, der vor etwa 10—15 Jahren herausgegeben worden ist. Dort finden wir überhaupt keine Ukraina, bestenfalls den erniedrigenden Ausdruck „Kleinrußland", sonst nichts.

In den 13 Jahren der Revolution erkämpfte sich der ukrainische Arbeiter und Bauer das Recht auf eine freie Staats- und Kulturentwicklung. Es scheint uns nicht zweckmäßig, in dieser kurzen Einleitung Zahlenmaterial als Beleg für diese Entwicklung zu bringen. Dazu gibt es spezielle Statistiken und Schriften, die jetzt in allen Kulturländern erhältlich sind. Die staatliche und kulturelle Entwicklung ist Tatsache geworden. Ebenso verhält es sich mit dem Wiederauferstehen und Aufblühen aller Kunstzweige in der Räte-Ukraina. Theater, Musik und darstellende Kunst haben eine hohe Stufe technischer und künstlerischer Vollkommenheit erreicht.

Selbst die jüngeren Kunstgebiete stehen den älteren nicht nach, wenn sie sie nicht gar überflügeln. So das Kino, das bereits die Aufmerksamkeit der ganzen Welt mit den Arbeiten von Dowshenko („Swenihora", „Das Arsenal", „Die Erde") oder von Dzyga Wertow („Der Elfte", „Der Mensch mit dem Kinoapparat") u. a. auf sich lenkte, sowie die Photographie, der die folgenden Zeilen gewidmet sind.

Wie gesagt, ist die ukrainische sogenannte Geisteskultur nur infolge der Revolution, nur auf Grund der Entwicklung der materialistischen Kultur durch Umbildung der ganzen Volkswirtschaft auf sozialistischen Prinzipien zur Blüte gelangt. Es ist also begreiflich, daß diese ukrainische Geisteskultur sich den Interessen der proletarischen Revolution, die sie ins Leben gerufen hat und ihre weitere Entwicklung sicherstellt, unterordnet.

*

Womit kann da die Photographie im allgemeinen und die Kunstphotographie im besonderen nützlich sein?

Die Photographie ist erstens das beste Mittel, die Lebenserscheinungen festzuhalten und zu vergleichen. Die Kunstphotographie hat außerdem noch eine Menge von Möglichkeiten, den Betrachtenden zu beeinflussen und seine Aufmerksamkeit zu fesseln.

Lenin hat bereits in den ersten Jahren des Räteaufbaues auf die enormen Möglichkeiten der Photographie hingewiesen. „Nicht nur Kinofilme, sondern auch die für die Propaganda interessanten Lichtbilder, mit entsprechendem Text versehen, müssen demonstriert werden", schrieb er am 17. Januar 1922 dem Volkskommissariat für Bildungswesen.

Die äußerst treffende Charakteristik der revolutionären Bedeutung des Lichtbildes seitens dieses unübertroffenen Führers der proletarischen Revolution bestimmte die Aufmerksamkeit und Förderung, der sich die Photographie seitens der Rätemacht erfreut.

Daher ist es nicht verwunderlich, wenn wir in der ersten Nummer der ersten Rätezeitschrift für Photo und Kino („Westnik Photographii i Kinematographii", Leningrad 1923) folgende Zeilen von A. Lunatscharsky, Volkskommissar für Bildungswesen, lesen: „Genau so, wie ein jeder gebildete Mensch sich der Uhr zu bedienen weiß, genau so muß er es auch verstehen, mit Bleistift und Photokamera umzugehen. Mit der Zeit werden wir schon dazu kommen. Wir werden nicht nur allgemeine, sondern auch photographische Bildung besitzen. Dazu werden wir schneller, bedeutend schneller kommen, als es die Skeptiker glauben wollen."

Auch M. Skrypnyk, der jetzige Leiter des ukrainischen Volksbildungskommissariats, schenkt dem Photowesen die größte Aufmerksamkeit. 1928 hat er dieser Frage einen großen Artikel gewidmet, in dem er die neuen Aufgaben der ukrainischen Photographie behandelt und Wege der endgültigen Umstellung der Photoarbeit auf unmittelbaren Dienst der Kulturrevolution und des sozialistischen Aufbaues wies.

Die Ukraina bildete seit verhältnismäßig langer Zeit einen eigenartigen Mittelpunkt für wissenschaftliche und künstlerische Photoarbeit. Wer gelegentlich die Möglichkeit hatte, die Lage der Photographie im früheren Rußland kennenzulernen, der wird das seiner Zeit relativ hohe Niveau in der Ukraina anerkennen müssen.

Beispielsweise erwähnen wir hier nur die rührige Kyjiwer Photogesellschaft „Daguerre", die über die Grenzen der Ukraina hinaus bekanntgewordenen Fachleute, wie W. I. Faworsky (mit seinem bekannten Ozobromverfahren) und M. O. Petroff, die photographische Gesellschaft in Odessa, die die während des Krieges gegründete und bald darauf eingegangene „Russische photographische Zeitschrift" herausgab, und schließlich die Tätigkeit der Photosektion der Charkiwer Filiale der Russischen Technischen Gesellschaft.

Ebenso können wir eine Anzahl von ukrainischen Mitarbeitern am „Photographischen Jahrbuch" angeben, das von D. Dementjew im Laufe mehrerer Jahre in St. Peters-

burg herausgegeben wurde und eine bedeutende Rolle in der Entwicklung der Photographie im alten Rußland spielte. Unter seinen Mitarbeitern sei der Charkiwer Professor D. Pedajef, Verfasser mehrerer Abhandlungen und Bücher über Photographie, genannt, sowie der unübertroffene Pionier der künstlerisch-ethnographischen Photographie in der Ukraina, I. Chmilewskyj in Poltawa.

Zuletzt erwähnen wir noch M. Bobyr, Verfasser der seinerzeit klassischen „Unterhaltungen eines Landschaftlers", den die deutschen Leser des „Deutschen Kamera-Almanachs" der Vorkriegszeit kennen werden.

*

Gehen wir zur Lage der ukrainischen Photographie nach der Revolution über, so müssen wir anerkennen, daß die neue junge ukrainische Photographie von einer fast leeren Stelle hat ihren Anfang nehmen müssen. Der Wirbelwind der Revolution zerstreute die Reste der formlosen Kunst- und Amateurphotographie in der Ukraina. Allzu verschieden, ja direkt entgegengesetzt waren die Richtungen der ästhetischen aufdringlichen Amateurphotographie, der neuen revolutionären ukrainischen Photographie und der bereits vorhandenen Amateurphotographen-Massenbewegung.

Vom eigentlichen Aufschwung der Photographie in der Räte-Ukraina kann man erst sprechen, als nach dem Bürgerkrieg die Zeit des friedlichen Aufbaues begann. Bis dahin wurde die Photographie nur rein utilitarisch angewendet, für die Presse, für die Röntgenologie und für den Kriminalerkennungsdienst. Anzeichen von Photographie als Massenbewegung waren nicht vorhanden.

Anfangs versuchte die Photobewegung in der Räte-Ukraina in früheren, amorphen Amateurformen wiederaufzuerstehen. Hier und da entstanden Photogesellschaften, so in Charkiw, Poltawa und in Odessa; doch gruppierten sich in diesen Gesellschaften wahllos Amateure und Photoarbeiter, erlesene Ästhetiker und Techniker aus Reproduktionswerkstätten.

Gleichzeitig entstehen Anfänge von Photoausbildungsstätten, zuerst ebenfalls in unvollkommenen Formen; so wird in Kyjiw am Institut der Künste eine Photo-Fakultät und in Odessa ein Photo-Kino-Technikum gegründet, letzteres jedoch mit vorherrschender Kinoeinstellung.

Zur selben Zeit, da sich die erste formlose Amateurbewegung und akademische Photostätten bilden, finden sich auch die ersten Ansätze einer neuen Photoamateur-Massenbewegung. In einzelnen Fabriken, Dörfern, Arbeiterklubs, Studentenheimen entstehen Photozirkel.

Trotzdem diese Zirkel anfangs ohne jede Leitung, ohne die nötige ukrainische Fachliteratur waren, so wuchsen sie dennoch, nicht nur zahlenmäßig, sondern auch qualitativ, wobei sie dem ästhetischen Einfluß der Photoamateure nicht unterlagen und ihre Arbeit in den Dienst neuer Interessen und Bedürfnisse stellten.

Schon im Jahre 1925 wurde der erste Versuch gemacht, die vorhandenen und neuentstehenden Photozirkel organisatorisch zu vereinigen. So hat im Oktober 1925 die populäre Massenzeitschrift „Snanja" (Wissen) in Charkiw als ständige Beilage „Das Photoamateurblatt" herausgegeben. Die Leitung dieses Blattes wurde dem Verfasser dieser Zeilen anvertraut.

Diese seinem Umfang nach kleine Beilage und eine analoge, die dem in Charkiw in russischer Sprache herausgegebenen Journal „Snanije" beilag, leisteten eine ansehnliche Arbeit, indem sie die Photozirkel um sich gruppierten, ihnen durch Anweisungen behilflich waren und sie instruierten.

Zur selben Zeit wird die Herausgabe von ukrainischer Fachliteratur in Angriff genommen. Etwas später (1927) erscheinen die ersten Photohandbücher in ukrainischer Sprache: „Handbuch des Photographen" von L. Skrypnyk und „Was muß ein Photoamateur wissen" von S. P. Krawzow (Kryha).

Die regelmäßige Ausgabe der Photoamateurbeilagen der in der Ukraina meistgelesenen populären Zeitschriften und das Erscheinen der ersten ukrainischen Photohandbücher haben auf die weitere Entwicklung der Photomassenarbeit und der Photozirkel höchst fördernd gewirkt.

Bereits 1927 kam man, um dem Bedürfnis nach umfassenderem Bedienen der Photoamateurmassen nachzukommen, auf die Herausgabe einer ukrainischen Zeitschrift für Photoamateure.

Die aktivsten ukrainischen Photoarbeiter setzten sich dafür ein, so daß im Sommer 1928 die erste Nummer der ersten ukrainischen Zeitschrift „Foto dlja wsich" (Photo für alle) erschienen ist.

Etwa um die gleiche Zeit wurden auch die ersten Schritte zur Organisation der Photomassenbewegung in Rußland getan. Die neugegründete Gesellschaft der „Freunde des Rätekino" entwickelte eine energische Tätigkeit durch Vereinigung und Unterrichtung der Photozirkel. Anfangs beschränkte sich diese Gesellschaft auf Rußland, doch mit der Zeit wurden auch in der Ukraina Filialen dieser Gesellschaft gegründet, und hier und da entstanden auch spezielle Sektionen für Photoamateure.

Ihre endgültige Organisationsform fand die ukrainische Gesellschaft während ihrer Allukrainischen Gründungskonferenz im Jahre 1929. Diese Konferenz hat die Grundlinien für die weitere Arbeit auf dem Gebiete der Amateurphotographie festgelegt und sie als eine der Hauptaufgaben der Gesellschaft anerkannt, was in der Namensänderung in „Gesellschaft der Freunde des Rätephoto und -kino" zum Ausdruck gekommen ist.

Die Entwicklung der Photoamateurbewegung und die Vereinigung der einzelnen Photozirkel in dieser Gesellschaft wirkte auf den weiteren Verfall der formlosen Tätigkeit der Photoamateure und auf die Auflösung früherer Photogesellschaften. Jetzt kann man schon behaupten, daß die Photoamateurschaft durch eine Photomassenbewegung ersetzt wird, an der Tausende von Arbeitern und Bauern in Photozirkeln teilnehmen.

*

Welches Organisationsprogramm und welches Kunstprogramm haben diese Photozirkel?

Die ukrainischen Photozirkel unterordnen ihre Arbeit vollkommen den Interessen und Bedürfnissen der Kulturrevolution und des sozialistischen Aufbaues. Die Organisierung der kulturellen Erholung in den Mußestunden des Arbeiters, Unterricht im Gebrauch des Photoapparats in der arbeitsfreien Zeit des Arbeiters und des Bauern, damit er ihn als geeignetes Kampfmittel für die Sache der Werktätigen anzuwenden versteht; das sind, kurz gesagt, die Aufgaben der Photozirkel.

Und Tausende dieser Zirkel geben ihre eigene Photozeitung heraus, versehen verschiedene Zeitschriften und Tageszeitungen mit Tausenden von Bildern, richten transportable Photoausstellungen ein und zeigen auf diese Weise alles, was den ukrainischen Arbeiter und Bauer interessiert.

Diese Photozirkel unterhalten einen lebhaften Briefwechsel mit Organisationen der ausländischen Arbeiter-Photoamateure und liefern der Arbeiterpresse Photomaterial aus dem Leben und dem Aufbau in der Räte-Ukraina.

Mit dem Abstreifen der Photoliebhaberei als Selbstzweck, als angenehmen Zeitvertreib, hat die ukrainische Photobewegung nicht etwa ihr künstlerisches Programm gekürzt, sondern im Gegenteil: erweitert; sie wendet alle künstlerischen Mittel und Verfahren an, die geeignet sind, den Betrachter zu beeinflussen und ihn zu überzeugen.

In der Anwendung der Kunstmittel wiegt das Suchen nach neuen Gesichtspunkten, nach neuer Sachlichkeit, neuen Frakturen usw. vor. Diese neuen formalen Richtungen passen sich der neuen revolutionären Thematik der ukrainischen Amateurphotographie gut an.

Die Leistungen der ukrainischen Amateurphotographie werden in zahlreichen Ausstellungen gezeigt. Unter den verschiedenen ukrainischen Photoausstellungen nach der Revolution greifen wir zwei heraus. Die des Charkiwer Kreisbezirks 1929 und die Kyjiwer Kreisbezirks-Photoausstellung Ende 1928. Diese Ausstellungen haben deutlich die Erfolge der ukrainischen Amateurmassen gezeigt. Auf der Charkiwer Ausstellung, die von vielen tausend Interessenten besucht wurde, sah man etwa 1500 Lichtbilder; auf der Kyjiwer über 1000, die täglich von Hunderten betrachtet wurden.

Oft werden von Zeitungen, Zeitschriften oder Kulturinstitutionen in der Ukraina Photowettbewerbe veranstaltet. Von den vielen Photowettbewerben sei hier nur die erste der Zeitschrift „Photo dlja wsich“ mit dem Thema „Die Jugend an der Arbeit“ erwähnt. Es beteiligten sich sehr viele Photoamateure aus der ganzen Ukraina; einige unter den einfachen Amateuren zeigten sich als begabte Künstler.

Die rein künstlerischen Fortschritte der ukrainischen Photographie kann man am besten in den Photoabteilungen der Allukrainischen Kunstausstellungen beobachten, die jedes Jahr stattfinden. Diese Ausstellungen, von denen drei bereits stattgefunden haben, zeigen, daß die ukrainische Photographie in thematischer Beziehung den anderen Zweigen der revolutionären Kunst mindestens ebenbürtig ist, daß in technischer Beziehung die besten ukrainischen Photos nicht schlechter als die europäischen sind. Die ukrainischen Photokünstler, mit Ausnahme der nach neuen Formen suchenden, beherrschen meisterhaft die Technik des sogenannten Edeldruckverfahrens, wenden die neuesten Errungenschaften der Phototechnik an. Sie neigen zu den linken, sogenannten destruktiven Richtungen.

*

Einige Worte über die Lage des Photodienstes in der Ukraina: Auch hier müssen wir die unbestreitbaren Erfolge der ukrainischen Photographie im Dienste der Presse hervorheben. Die vielen Zeitungen und Zeitschriften (die meisten sind illustriert) werden durch die Massen der Photoamateure und durch Berufsphotoreporter, die jetzt in einem speziellen Photobüro der ukrainischen Radiotelegraphen-Agentur vereinigt sind, bedient.

Die Berufsreporter stammen aus dem Kreis der Photozirkel, die dabei die Rolle eines unerschöpflichen Reservoirs für die Heranbildung neuer Kader spielen. Bis vor

kurzem hat das Leben, die Praxis selbst, den ukrainischen Reporter erzogen, an der Räte-presse mitzubauen. Jetzt erhält er seine höhere Fachausbildung im Ukrainischen Institut für Journalistik, wo Photoreportage und Photopraxis speziell vorgetragen werden.

Die Entwicklung der Massen-Kunstphotographie und der Photoreportage hat in der Ukraina eine bedeutende Photolehrtätigkeit hervorgerufen. Die Arbeit wird in der Hauptsache in zwei Richtungen durchgeführt: auf dem Gebiet der Photomassenbewegung und auf dem der photographischen Berufsausbildung.

Neben dem Photounterricht in den Photozirkeln wird eine Lehrtätigkeit in höheren Kursen durchgeführt, um die Fachkenntnisse der Photoamateure zu erweitern und sie zu Leitern und Lehrern der Photozirkel heranzubilden. Solche Kurse werden in fast allen Städten der Ukraina abgehalten. Die bedeutendsten wurden in Kyjiw von der Photosektion der „Ukrainischen Wissenschaftlichen Technischen Gesellschaft" und in Charkiw von der „Gesellschaft der Freunde des Räte-Photo und -Kino" eingerichtet. Was die Fachausbildung der Photoarbeiter anbetrifft, so wird sie außer in dem bereits erwähnten Photo-Kino-Technikum in Odessa und in der Photographischen Fakultät des Kyjiwer Instituts der Künste noch an einigen Hochschulen, vor allem im Charkiwer Institut der Künste, im Charkiwer Geodätischen Institut und im Ukrainischen Institut für Journalistik vorgenommen.

*

Nun einige Worte über die wissenschaftliche Photoarbeit: Wir haben auf diesem Gebiet noch keine besondere Zentralstelle, doch wird an der wissenschaftlichen Untersuchung der photographischen Prozesse in mehreren wissenschaftlichen Forschungsanstalten gearbeitet. In erster Reihe ist es das Photolaboratorium der Allukrainischen Akademie der Wissenschaften in Kyjiw, das Ukrainische Institut für angewandte Chemie in Charkiw und die Ukrainische Maß- und Gewichtskammer (Eichamt) u. a. Selbstverständlich werden wissenschaftliche Photostudien noch im engeren Bereich der Röntgenographie, der Gerichtsmedizin und der Photomechanik getrieben und allmählich erweitert. Sie werden im Rahmen der wissenschaftlichen Spezial-Forschungsanstalten und in den für sie erforderlichen Grenzen getrieben. Die Arbeiter der wissenschaftlichen und angewandten Photographie haben ihre Organisation, die Photosektion der „Ukrainischen Wissenschaftlich-Technischen Gesellschaft".

Wir haben schon die ukrainische Zeitschrift für die Photomassenbewegung, „Photo dlja wsich", erwähnt; diese Monatsschrift, die schon seit 3 Jahren herausgegeben wird, ist das Zentrum für Photoverlagswesen geworden. Der Initiative dieser Zeitschrift folgend, hat der Ukrainische Staatsverlag einige Photoschriften drucken lassen und seit 1930 eine spezielle Photobibliothek aus originalen und ins ukrainische übersetzten Photoschriften — grundlegende sowie populäre — für die breitesten Leserkreise gegründet. Ebenso soll ein Photoalmanach herauskommen, der die Leistungen der ukrainischen Kunstphotographie zusammenfassen und den ukrainischen Leser mit dem Photowesen des Auslands bekannt machen soll.

*

Der Berufsphotographenstand in der Ukraina hat sich gänzlich verändert. Er hat die große Erfahrung einzelner früherer Porträtmeister sich zunutze gemacht, ist jedoch

den Weg der Kooperation gegangen. Heute sind die meisten Photoanstalten staatlich (der Allukrainischen Photo- und Kinoverwaltung gehörend) oder genossenschaftlich. Dadurch wird das technische und künstlerische Niveau der Fachphotographie bedeutend gefördert und ihr sozialer Wert erhöht. Zahlreiche Preise auf Ausstellungen in der Ukraina und im Ausland, die für hervorragende Leistungen ukrainischer Photoateliers verliehen worden sind, zeugen davon.

Nachdem die Photoateliers in ein System vereinigt worden sind, entstand auch die Möglichkeit, die Photofachleute mit den letzten Leistungen der Phototechnik und Kunst und mit den neuen Aufgaben der Rätephotographie vertraut zu machen. Ebenso wurden auch die Schaufenster der Photoateliers, die früher nach dem Geschmack des Philisters angeordnet waren, gänzlich zu Ausstellungen der Kultur- und Aufbauarbeit umgewandelt.

Das individuelle Lehrlingswesen, das so stark an mittelalterliche Zünfte erinnerte, ist durch systematische Heranbildung von neuen Fachleuten aus der Jugend ersetzt worden. Demnächst wird eine Photofachschule gegründet, die dem Lande neue qualifizierte Lichtbildner geben wird.

*

Bis vor kurzem noch war Materialversorgung und technische Ausrüstung die brennendste Frage für die Entwicklung der ukrainischen Photographie. Der Zarismus hinterließ kein einziges Unternehmen für Photoindustrie, und die Ukraina hat stark genug den Mangel an nötigem Photomaterial, vor allem an Apparaten, zu spüren bekommen, besonders im Zusammenhang mit dem gewaltig gestiegenen Interesse der Massen an der Photographie.

In letzter Zeit ist, wie es scheint, dieses schwere Hindernis überwunden worden. Mit der Entwicklung der photo-chemischen Industrie in Rußland entstand und entwickelte sie sich auch hier bei uns. Heute kann der ukrainische Photomarkt seine Bedürfnisse an Negativ- und Positivmaterial sowie an Hauptchemikalien durch Erzeugnisse ukrainischer und russischer photochemischer Betriebe befriedigen. Erst unlängst erschienen in den Schaufenstern die ersten Photoapparate Moskauer und Leningrader Fabrikation; bald sollen auch die ersten ukrainischen Kameras auf den Markt kommen.

Da die Hauptbedürfnisse des ukrainischen Photomarktes durch die Inlandsproduktion befriedigt werden, konnte die ukrainische Photographie den Photoimportplan derart verändern, daß nur noch kompliziertere und solche Photoutensilien importiert werden sollen, die in der Ukraina noch nicht hergestellt werden. Auch die importierten Waren werden ihr zugute kommen.

An Stelle des Privathandels haben wir in der Ukraina jetzt leistungsfähige staatliche Handelsorganisationen vor allem in größeren Städten und genossenschaftliche in kleineren Städten und auf dem Lande. Dieses Handelssystem macht es möglich, daß nicht nur die Konsumenten besser bedient werden, sondern daß auch der Reingewinn aus dem Handel der Entwicklung des Photowesens zugute kommt. Das zeigt sich beispielsweise darin, daß der Allukrainische Verband der Konsumgenossenschaften mehr als vierzig Photoberatungsstellen mit Photolaboratorien in fast allen Bezirksstädten der Ukraina gründen konnte, wobei die Bedürfnisse der Dörfer besonders berücksichtigt werden.

*

Im Rahmen dieses Aufsatzes lassen sich nicht alle Seiten des gegenwärtigen Standes der ukrainischen Photographie ausführlich behandeln, besonders nicht Spezialgebiete, wie Photomechanik, Luftphotographie u. a. Ebenso habe ich verzichtet, auf die Lage der ukrainischen Photographie in den westukrainischen, von der ukrainischen nationalen Muttererde zeitlich losgerissenen Ländern, wie z. B. Galizien (Polen), Bukowina (Rumänien) und die Karpathenukraina (Tschechoslowakei) einzugehen.

Wir hoffen jedoch, daß das Interesse, mit dem man im Westen, in Amerika und Ostasien das Kulturleben in unserer Union und namentlich in der Ukraina verfolgt, auch erhöhtes Interesse für das Photowesen in der Ukraina hervorrufen wird.

Der erste Schritt in dieser Richtung muß die Befestigung der schon bestehenden und Anknüpfung neuer Kulturbeziehungen unserer Photoöffentlichkeit und der Photopresse anderer Länder sein, ferner Literaturaustausch, gegenseitige Veranstaltungen von Ausstellungen und wechselseitiger Besuch der Photokünstler und Photoarbeiter.

Wir wollen hoffen, daß der Vorschlag der „Allukrainischen Gesellschaft zur Förderung der kulturellen Verbindungen mit dem Ausland", eine große Ausstellung ukrainischer Kunst mit einer speziellen Photoabteilung in Berlin zu veranstalten, in Deutschland Widerhall und Entgegenkommen findet.

Ein ausführlicher Plan der Photoabteilung auf dieser Ausstellung, den die Redaktion der Zeitschrift „Foto dlja wsich" ausgearbeitet hat, schließt die Beteiligung der größten ukrainischen öffentlich-gesellschaftlichen, wissenschaftlichen und Lehrinstitutionen ein.

Es ist zu wünschen, daß die Photoabteilung der geplanten Ausstellung in Berlin auch in anderen Ländern Europas gezeigt wird, und die ganze Kulturwelt von den Leistungen der ukrainischen Photographie, einem Teil der jungen ukrainischen Kultur, gebührende Kenntnis erhält.

DIE PHOTOGRAPHIE IN DER ČECHOSLOWAKEI

Von

HERMANN PUTZE, GABLONZ a. N.

In der Čechoslowakei wohnen drei und eine halbe Million Deutsche, die in den gebirgigen und industriereichen Randgebieten siedeln und sich Sudetendeutsche nennen. Der Aussprache, den Sitten und Gebräuchen nach mit den angrenzenden Stämmen der Bayern, Schlesier, Sachsen usw. verwandt, haben sie den sogenannten österreichischen Einschlag, das lebendigere Blut, das sich in der frohen und wärmeren Form des Lebens äußert. Erklärlich, daß sie trotz der nahen Grenzen des Deutschen Reiches das Wien des alten Österreichs, die Metropole der eleganten und heiteren Kunst, bevorzugten. So erhielt auch die ideelle Entwicklung unserer Photographie in der Vorkriegszeit den stärksten Impuls von Wien. Als nämlich die Photographie durch den Fortschritt der Technik im Apparatebau, in der Optik und im Aufnahmematerial kulturelles Allgemeingut des Volkes geworden war, aber in einer Zeit, als sich der erzwungene Naturalismus in der Photographie bei uns und im benachbarten Deutschland so ziemlich in der möglichst scharfen und getreuen Wiedergabe von Landschaftsmotiven erschöpfte, drang von Wien aus die Kunde einer neuen Richtung in die aufhorchenden photographischen Kreise.

Es war um die Jahrhundertwende, als Mitglieder des Wiener Kameraklubs, wie Henneberg, Kühn, Watzek, Spitzer u. a., deren Namen uns längst geläufig geworden sind, den kombinierten Gummidruck zu einem künstlerischen Ausdrucksmittel in der Photographie ausgearbeitet hatten. Obwohl dieses Verfahren von den Kunstphotographen aller Länder rasch übernommen wurde, lag der bleibende Wert dieser Bewegung nicht in der Schaffung eines neuen, brauchbaren Verfahrens, sondern in der Tatsache, daß erstmalig der Photograph von der spröden und strengen Materie losgelöst und ihm die Möglichkeit zu Bildern ganz persönlicher Note gegeben wurde. Wir standen an der Wiege der modernen Kunstphotographie. Auch bei uns wurde diese große Zeit richtig erfaßt. In der Thermenstadt Teplitz war es Baumeister Richard Pech, der kurz entschlossen nach Wien fuhr und bei Cosel Unterricht in dem neuen Verfahren nahm und seinerseits wieder in der Heimat Schüler anlernte. In der einstmals deutschen Metropole Südböhmens, in Budweis, war es kein geringerer als Ludwig David, der in dieser Zeit den aufnahmebereiten Boden pflügte. David, der damals Hauptmann des Artillerieregiments Nr. 24 in Budweis war, hatte enge Verbindungen zum Wiener Kameraklub und vermittelte die Beteiligung dieses führenden Klubs an der im Jahre 1901 im großen Rathaussaale in Budweis veranstalteten Ausstellung. Die Werke Hennebergs, Davids, Watzeks und Spitzers machten ungeheuren Eindruck, und da die Genannten die Ausstellung persönlich besuchten, war ein Kontakt geschaffen, der sich fruchtbar auswirken mußte. Anerkannte Gummidrucker des Budweiser Klubs und im Sinne unserer abgeklärten Anschauung Pioniere der Kunstphotographie unserer Heimat waren unter anderen: Ludwig Langhans, Karl Jodl und Schiebl. Ludwig David, der in den Jahren 1903 bis 1906 Mitglied des Budweiser Klubs war und nach seiner Versetzung zum Ehrenmitgliede ernannt wurde, wirkte selbst und durch seine Wiener

Freunde ungemein befruchtend auf unsere Photographen. Es setzte auch bei uns eine Blütezeit photographischer Betätigung ein, die auch dann noch blieb, als der Gummidruck langsam in den Hintergrund trat. Viele Amateurvereine hatten wir vor 25 bis 30 Jahren gerade nicht, aber wo sie bestanden, herrschte Hochbetrieb in des Wortes schönster Bedeutung, so auch beim Klub der deutschen Amateurphotographen in Prag, dem auf Veranlassung des Zentraldirektors Wiener der Wiener Kameraklub eine Mappe mit Gummidrucken Kühns, Watzeks und Bachmanns gesandt hatte und somit auch dort den Grundstein zu künstlerischer Betätigung legte. Im Jahre 1903 konnte dieser Klub die erste große, von ganz Österreich beschickte Ausstellung in Prag veranstalten, und wieder finden wir Namen wie Ludwig David, Matthies, Dr. Julius Hofmann usw. unter den Preisrichtern als Beweis ihrer weitreichenden Bedeutung für unsere Photographie. Auch die alten Amateurvereine in Teplitz, Reichenberg, Haida und Leitmeritz begründeten damals ihren guten Ruf. All dieses Blühen und Wachsen zerstampfte der Weltkrieg.

*

Als wir wieder Frieden hatten, hatten wir auch neue Grenzen, die alten Bande waren zerrissen, wir waren allein, jeder hatte mit sich selbst zu tun. In Deutschland und Österreich wütete die Inflation, und unsere neue Hauptstadt Prag war auf uns ungastlich und unfreundlich eingestellt. In dieser trostlosen Zeit geschah aber etwas wunderbar Erfreuliches, das unserer heutigen Photographie Merkmal zu werden scheint. Ohne irgendwelchen äußeren Impuls, ganz aus eigenem Entschlusse und in aller Stille scharten sich überall die Lichtbildner, die der Krieg verschont hatte, zusammen, erweckten die schlafenden Vereinigungen zu neuem Leben oder bildeten neue Vereinigungen Gleichgesinnter. Leicht war es nicht, denn die schwere Zeit hatte Vereinsvermögen, Klubräume, Ateliers, Dunkelkammern usw. verschlungen und Neuanschaffungen unmöglich gemacht. Und doch trat der Wandel ein. Der alte größere, aber an Kriegswunden siechende Verband ging in dem jüngeren, kleineren, aber arbeitsfrohen Verband auf, und nunmehr haben wir wieder unseren Impuls, der vom „Deutschen Lichtbildnerverbande in der Č. S. R." ausgeht. 36 Vereine mit etwa 2000 Mitgliedern zählt er, das scheint wenig, ist aber doch viel. Denn das ist der Kern wirklicher Arbeiter, der im raschen Wachsen begriffen ist, der keine Zwietracht, keine Differenzen kennt. Unsere Verbandstage sind uns festliche Arbeitstage, und Hermann Wolf, Warnsdorf i. B., ist ein weitblickender und unermüdlicher Verbandsobmann.

*

Unsere Verbandsausstellungen: 1927 in Tetschen-Bodenbach, 1928 in Gablonz a. N. und 1929 in Brünn zeigten hohes Können und erweckten das steigende Interesse des Auslandes. Die Verbandsausstellung 1930 in der weltberühmten Kurstadt Karlsbad wird infolge dieses wachen Interesses auch vom österreichischen und reichsdeutschen Verbande beschickt werden. Das größte und weit über die Grenzen unseres Staates hinausreichende Verdienst unseres Hermann Wolf ist die Gründung der sogenannten „Interessengemeinschaft" zwischen dem österreichischen und unserem Verbande, dem sich bereits Deutschland und Ungarn angeschlossen haben und deren Leitung derzeit Deutschland inne hat. So schließen sich die Kriegswunden, und unser durch eigene Kraft geschaffener Bau

hat wieder Wege in die Welt erhalten, auf denen ein reger Verkehr beginnt. Das Werden aus eigener Kraft in Jahren der Abgeschlossenheit drückt aber auch den Bildern unserer Amateure den Stempel auf. Nirgends sah ich ein bloßes Nachahmen fremder Tagesrichtungen, immer hatten die Bilder unserer Leute, die bei uns und im Auslande Gefallen fanden, die Note der Zurückhaltung gegenüber fremdartiger Aufdringlichkeit und die Gründlichkeit und innere Besinnlichkeit sudetendeutschen Charakters. Und so war es gut, daß unsere derzeit führenden Amateure zunächst in der Heimat innerlich fertig werden mußten. Ob es nun der stillsonntäglich gestimmte Prager Maximilian Mayer ist oder der die Dinge seiner nächsten Umgebung stark belebende Gablonzer Wolf, oder die Landschafter Aurich, Reichenberg und Kromer, Haida, oder der Brünner Aktphotograph Dr. Wolf, der vorjährige Verbandspreisträger Rudolf Nowak, Brünn, der Pilsner Willy Junk, um nur einige von vielen zu nennen, immer wieder wird man das eigentümliche Etwas finden, das unter den oben gekennzeichneten Verhältnissen zum Merkmal sudetendeutscher Lichtbildkunst werden mußte.

*

Erfreulicher- und notwendigerweise hat auch unser Verbandsorgan, die in Haida erscheinende Zeitschrift „Das Lichtbild", diese heimatliche Note. Den immer dringlicher werdenden Einladungen des Auslandes Folge zu leisten, ist jetzt die Zeit gekommen; unsere Bilder nehmen nunmehr zahlreicher ihren Weg in die Welt. Oft wird man sie nunmehr in Ausstellungen und Zeitschriften finden. So scheint es mir, daß eine neue Blütezeit sudetendeutscher Lichtbildnerei rasch heranreift. Der Kampf der Völker um die Macht im Staate, um Sprache, Schule, Boden und Arbeitsplatz, der im alten Österreich tobte, hatte zur Folge, daß die Völker nicht miteinander, sondern scharf getrennt nebeneinander lebten. Daher ging auch die Kultur eines jeden Volkes ihren eigenen Weg.

Man kann also, wenn man von der Entwicklung unserer Photographie spricht, die deutsche und čechische Entwicklung nicht in einem Atem schildern. Daher und auch aus anderen Gründen überläßt es der Verfasser den čechischen Photokollegen, eine eingehende Kritik in dieser Richtung zu schreiben. Da jedoch an dieser Stelle eine fühlbare Lücke entstände, würde nicht die bedeutsame čechische Photographie wenigstens gestreift, so sei sie vom Gesichtspunkte des objektiven Beobachters nach ihrem gegenwärtigen Stande kurz geschildert.

*

Der Klub čechischer Amateure in Prag ist mit rund 400 Mitgliedern der bedeutendste Verein. Im Jahre 1889 gegründet, war er wohl der älteste Klub auch im ehemaligen Österreich. Wie überall, so setzte auch hier bereits um die Jahrhundertwende ernstes künstlerisches Streben ein. Ein klangvoller Name dieser Zeit ist Ingenieur Karl Dvořak, dem bald eine Reihe anderer folgte. Derzeit sind auch im Auslande Lauschmann, Ingenieur Krupka, Zych, Kožehuber und andere Amateure durch ihre hochstehenden Arbeiten bekannt. Der bekannteste ist aber der Čecho-Amerikaner Dr. Ruzicka, der beinahe alljährlich seine Heimat besucht und merklichen Einfluß auf seine Landsleute hat, wie er überhaupt einem jeden, der mit ihm in Berührung kommt, stets etwas zu geben hat. Neben seinem Wirken machte sich bei den čechischen Photographen deutscher, englischer und amerikanischer Einfluß, dagegen merkwürdigerweise

französischer fast gar nicht bemerkbar. Weltruf besitzt Frank Drtikol, der zu den Berufsphotographen zu zählen ist. Da sich seinem Wunsche, Maler zu werden, seine Familie widersetzte, wurde er „wenigstens" Photograph, absolvierte die Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie in München und arbeitete in Deutschland und in der Schweiz. 1910 ließ er sich in seiner Heimat in Přibram nieder, übersiedelte aber bald nach Prag. Seine Bilder sind in ansehnlicher Menge auf jeder internationalen Ausstellung, in jeder photographischen Zeitschrift des In- und Auslandes zu finden. Sie bilden eine eigene Richtung, denn wer einmal einen „Drtikol" gesehen hat, findet seine Werke sofort aus hundert anderen heraus. Viel bewundert, aber auch abgelehnt ist Drtikol eine Persönlichkeit auf photographischem Gebiete, die man einfach beachten muß. Von Photographen fühlt er sich nicht beeinflußt, sondern vor allem von den alten Malern und Graphikern, die er ja in München ausgiebig studieren konnte. Daher ist auch bei ihm die fließende, lebendige Linie alles, die Behandlung des Lichtes, besonders des künstlichen bei seinen bekannten Aktbildern, meistert er spielend. Mit guter Absicht wurde der Werdegang Drtikols ausführlicher geschildert, weil seine Entwicklung für viele moderne Photographen lehrreich sein könnte. Um in diesem Zusammenhange auch einen deutschen Berufsphotographen Prags zu nennen, sei der aus dem Klub deutscher Amateure in Prag hervorgegangene tüchtige Schlosser erwähnt.

Im ganzen und großen kann man sich freuen, daß auch auf dem Gebiete der Berufsphotographie eine junge, wenn auch noch nicht bekannte Generation heranwächst, die zu schönen Hoffnungen berechtigt.

KUNSTPHOTOGRAPHIE IN UNGARN

Von

D. RÓNAY, BUDAPEST

Eine Definition des Begriffes „Kunst" gibt es bis heute nicht. Im Verlaufe der Kunstgeschichte tauchten von Zeit zu Zeit verschiedene Definitionen und Theorien des Kunstbegriffes auf. Hierüber zu diskutieren und den Beweis erbringen zu wollen, daß die Photographie eine Kunst sei, wäre ein fruchtloses Beginnen. Wir versuchen festzustellen, wer ein Künstler ist. Ein Künstler ist der, der etwas schafft, was wir vor ihm noch nicht gesehen, noch nie gekannt haben. Etwas, das uns eben durch die Künstlerschaft des Schaffenden zum ersten Male sichtbar gemacht worden ist.

Ein echter Künstler war der Höhlenbewohner, dessen eruptiver Künstlertrieb ihn das Bildnis irgendeines mächtigen Feindes an die Wand seiner Höhle zeichnen ließ. Dieses Bild war nach Maßgabe einer primitiven Technik und primitiver Werkzeuge, wenn es nicht in einem härteren Material dargestellt war als das Gestein der Höhle, dennoch reine Kunst: Ausdruck und Mitteilung eines persönlichen künstlerischen Erlebnisses.

Ein Beispiel für den Künstler ist auch der Hirt, der in seinen Stab mit seinem primitiven Messer Figuren und Ornamente kerbte. Ihn regte zu künstlerischer Tätigkeit nicht Geld- oder Ruhmgier, nicht das Schielen auf das Museum an. Der Künstler hat instinktiv seine Ausdrucksmittel gefunden.

Der Künstler macht seine Gefühle immer durch ein Material und mit Hilfe eines Werkzeuges sinnfällig. Das Material und Werkzeug mögen ein Stein, ein Schnitzmesser, Farben, verschieden geformte Pinsel, die Nadel des Kupferstechers, der Stichel des Holzschnitzers — oder der Apparat des Photographen sein.

Die Malerei war in langvergangenen Jahrhunderten genötigt, sich mit einer sehr kleinen Anzahl von Farben zu begnügen. Heute liefern Hunderte von Farbenfabriken Tausende von Nuancen der leuchtenden Farben, in Tuben gefüllt zum unmittelbaren Gebrauch des Künstlers. Heute sind farbenauftragende Pinsel, Messer, Spritzen, Bläser, ätzende Flüssigkeiten, Druckerpressen die Werkzeuge der Kunst. Es ist also keine Grenzübertretung oder Aufdringlichkeit, wenn man eine der sinnreichsten Schöpfungen des Menschengeistes, den photographischen Apparat auch unter die Werkzeuge der Kunst einreiht.

Gleichwie ein mit den Mitteln der Malerei des Kupferstichs zustandegekommenes Bild nicht immer reine Kunst bedeutet, ebensowenig ist das durch den photographischen Apparat erzielte Bild in jedem Falle als Kunst anzusprechen.

Die Frage ist also nicht die, ob die Photographie als solche eine Kunst sei, wie denn auch die Malerei und das Rastieren nicht immer Kunst produzieren. Ich will nur feststellen, daß auch der Photograph ein Künstler sein kann. Dies muß er aber in jedem einzelnen Falle durch seine Arbeit beweisen.

Ich sagte, ein Künstler sei derjenige, der schöpferische Arbeit leistet. Der Photograph ist in diesem Sinne kein Schöpfer. Er stellt mit künstlerischem Blick und künstlerischem Gefühl wahrgenommene Schönheiten dar und schafft ein Bild.

*

Die Erfindung der Photographie ist eine der großartigsten Errungenschaften des menschlichen Schaffenstriebes, der menschlichen Begabung und seines Talentes. Diese großartige Erfindung ist ein mächtiger Faktor unserer heutigen Kultur. Sie ist unentbehrlich in allen Zweigen der Wissenschaft, die meisten Techniken der Reproduktionsindustrie gründen sich auf ihr.

Die Photographie hat der heutigen Menschheit eine neue Kunst: die kinematographische Kunst, geschenkt. Es ist dies eine der jüngsten Industrien, und die Grenzen ihrer Entwicklung sind nicht abzusehen. Sie ermöglicht uns, künstlerisch Geschautes zu verewigen und gibt mit ihren unendlichen Bilderreihen den Menschen vielfache ästhetische Genüsse.

Die künstlerische Photographie ist im Grunde genommen das Ringen mit einer Technik um die Mitteilungsmöglichkeit der künstlerischen Begabung und Qualität eines Individuums, und weil in der Photographie zahlreiche künstlerische Möglichkeiten gegeben sind, und diese Möglichkeiten verhältnismäßig leicht und einfach in künstlerischen Genuß bietende Bilder zu realisieren sind: deshalb sind in der ganzen Welt Millionen von photographischen Apparaten unablässig am Werk.

Die Photographie hat den Menschen das Abbild der Erde der ganzen Welt geschenkt. Sie hat uns ein authentisches Wissen um die Menschenrassen, die Fauna, die Flora der ganzen Erde, die Kenntnis der furchtbaren und romantischen Schönheiten ferner Weltteile beschert. Diese Erfindung hat den Menschen die Sternenwelt, die Majestät der Sonnensysteme, die kleine Wunderwelt der Moleküle, das Leben der Bazillen und Zellen erschlossen.

Seit der Erfindung der Buchdruckerkunst ist die Erfindung der Photographie das bedeutsamste Ereignis der menschlichen Kultur. Wir können mit vollem Recht erwarten, daß ihre großartigen Resultate und ihr Fortschritt immer neue und neue Wunder unseren staunenden Augen offenbaren wird. Es ist der Schöpfungstrieb, die den Menschen innewohnende ewige Sehnsucht nach der Schönheit, die den Millionen den photographischen Apparat in die Hand gibt.

*

Ungarn ist ein armes Land geworden! Bei uns werden keine photographischen Apparate, keine zur Photographie nötigen Utensilien erzeugt. So bedeutet die Photographie mit Ausnahme derjenigen, die ärztlichen und wissenschaftlichen Zwecken und Tagesbedürfnissen dient, eine Luxusausgabe. Die hohen Zölle, die Luxussteuer verteuern die Preise der Materialien und der Apparate in hohem Maße.

Die Mehrzahl unserer Amateure gehört der Beamtenklasse an. Die Verteuerung des Lebens nötigt sie, ihre Ausgaben immer mehr und mehr einzuschränken. In solchen Kämpfen um die Wahrung des europäischen Niveaus stellen die Resultate der ungarischen künstlerischen Photographie ein Bild heroischer Opferwilligkeit und Entsagung, aber zugleich auch ein Bild hervorragender Begabung dar. Unsere Amateure in Verbindung mit einigen Berufsphotographen bilden die Garde, die mit hingebender Begeisterung die Bastionen der errungenen Resultate schützt und hält.

Diese Situation erklärt die lyrische Grundstimmung unserer Bilder, eine gewisse Romantik in der Vision, die für unsere Berufsphotographen und Amateure charakteristisch ist. Wer viel leidet, liebt es, sich Träumereien hinzugeben, die schönere Zeit der Vergangenheit sich in der Phantasie zurückzurufen, die Fata Morgana einer schöneren und besseren Zukunft sich vorzuzaubern.

Wir ungarischen Photographen und Amateure sind deshalb wieder bei den ethnographischen und Genrebildern angelangt, weil wir unser Volk und seine Urkraft und Ausdauer, die malerischen Schönheiten in seiner äußeren Erscheinung bewundern und lieben. Wir projizieren die Empfindungen unseres Herzens in die Welt, all die schmerzliche Schönheit, die aus unserem Herzen quillt.

Wir sehen, kennen, empfinden und verstehen die Bestrebungen und Resultate anderer, stärkerer, größerer, mächtigerer und reicherer Völker. Doch unsere Psyche ist ungeeignet für die „Neue Sachlichkeit"! Unsere Seele würde erstarren durch die objektive Anschauungsweise. Die objektive Anschauung gewährt sich bei uns nur in unserer Fähigkeit zum Dulden.

Wir wissen aber, daß die Welt, der Mensch, mithin auch die Photographie sich dem großen universellen Leben eingliedert und weiter rollt auf dem Wege der Entwicklung nach den großen Gesetzen der Evolution.

Ein Hauptferment jeder Entwicklung ist die Verschiedenheit des menschlichen Denkens und Fühlens und der menschlichen Anschauungsweisen.

Jede Kunst, jedes Kunstgewerbe unserer Zeit sucht neue Wege. Die neue Denkweise, die neuen Mittel fordern einen neuen Stil, um die neuen Gefühle offenbaren zu können.

Auch die Photographie, diese in Entwicklung begriffene neue Kunst der Menschheit, kann sich der gesetzmäßigen Stilwandlung nicht entziehen. Sicher ist auch, daß die Photographie andere Gesetze hat, weil sie auf einer anderen Technik basiert. Diese Technik selbst befindet sich noch in ständiger Entwicklung, und eben deshalb sind in der Photographie auch die extremsten Experimente berechtigt. Deshalb dürfen wir auch nicht betreten sein bei manchen bizarren Zufallsresultaten, die aus der Unkenntnis der Technik entstehen. Andererseits sind es eben diese Bizarrheiten, die den Sachverständigen in Erstaunen setzen. Derartige Zufälle gelangen oft unter die Gesetzmäßigkeiten und bereichern die Technik.

Das Mittel der Darstellung ist hier die durch die Anwendung der Maschine, der Platte und des Papiers produzierbare schwarz-weiße Farbenskala. In diesen vom Weißen zum Schwarzen sich erstreckenden Licht- und Schattentönungen vibriert, wenn das Bild künstlerisch ist, die strahlende Farbenskala der Natur, vorausgesetzt, daß wir die Gegebenheiten des photographischen Verfahrens restlos ausnützen können. Die wichtigsten Faktoren unseres visuellen Lebens sind unsere Vorstellungen, die die Produkte unzähliger Eindrücke bzw. Sinneswahrnehmungen sind. Die Funktion der bildenden Künste wird im Grunde durch diese Vorstellungen bestimmt. Die Photographie kann sich ihrer Natur und ihren Möglichkeiten nach nur mit Sinneswahrnehmungen befassen.

*

Sehen hat man immer können, von oben hinab, von unten hinauf und von überall her, überall hin. Doch daß dieser von verschiedenen Gesichtspunkten aus fixierte Anschauungsstoff schon neue Kunst sei, bloß weil er durch die Photoapparate auf Photomaterial festgehalten ist: dies kann ich keineswegs akzeptieren. Ich behaupte aber andererseits auch nicht, daß der Gesichtspunkt der horizontal und vertikal eingestellten Maschine der einzig mögliche ist.

Die Entwicklung der Künste wurde jederzeit durch die soziale Entwicklung der Völker beeinflußt. Die Entwicklung der Photographie wird im Schnellfeuersturm der Millionen knatternden Apparate vorwärts in die Zukunft getrieben.

DIE ENTWICKLUNG UND DER STAND DER PHOTOGRAPHIE IN POLEN

Von

STANISLAUS v. SCHÖNFELD, WARSZAWA
Redakteur des „Fotograf Polski"

Die Photographie in Polen ist ohne Zweifel als eine junge Kunst zu betrachten, wenn wir ihre Entwicklung mit ihrem gewaltigen Aufschwung in anderen Kulturländern vergleichen. Ein Land, das 125 Jahre lang der Selbständigkeit beraubt, zerstückelt und der Gewalt fremder Herrschaft unterworfen war, alle geistigen Kräfte anstrengen mußte, um der Übermacht die Stirn zu bieten und sich vor der Entnationalisierung zu wehren, konnte nur mit größter Mühe den schönen Künsten die Wege ebnen und so mit anderen Völkern auf diesem Gebiete Schritt halten.

Trotz all dieser Nöte regten sich einige Lichtbildner schon vor dem Kriege und weckten durch ihre künstlerische Tätigkeit Interesse für ihr Schaffen unter den immer zahlreicher werdenden Knipsern, ebenso wie in den intellektuellen Kreisen. Diesem Umstande ist zu verdanken, daß die zwei kunstphotographischen Vereine, von denen der erste in Lwów (Lemberg) und ein wenig später der zweite in Warszawa (Warschau) gegründet wurden, unter den Mitgliedern nicht ausschließlich ausgesprochene Lichtbildkünstler zählten, von denen damals nur ganz wenige in Erscheinung traten, aber eine imposante Anziehungskraft auf diejenigen ausübten, denen der Schönheitssinn nicht fremd war. Beide Vereine, durch politische Grenzlinien getrennt, hatten eigene Zeitschriften, die zur Entwicklung der Amateurphotographie wesentlich beigetragen haben. In dieser Hinsicht ist auch der Einfluß von lokalen Ausstellungen nicht zu unterschätzen.

*

Aber „inter arma silent musae".

Es ist daher nötig, von einer neuen Epoche zu sprechen, wenn wir uns über den Stand der Photographie in Polen nach dem Kriege ein Bild machen wollen.

Die beiden Vereine überwanden die schwierigsten Zeiten, und obwohl am Horizont das grauenvolle Donnern der Kanonenschüsse rollte, veranstaltete die Polnische Gesellschaft der Amateurphotographen in Warszawa (Warschau) schon im Jahre 1922 eine Ausstellung, die reges Interesse erweckte und in gewissem Sinne die Grundlage bildete für die Entwicklung der Lichtbildkunst nach dem Kriege.

Das Jahr 1924 brachte den polnischen Künstlern die ersten Erfolge bei internationalen Ausstellungen. Unter eifriger Mitwirkung der Vereine wurde die Bresche geschlagen, und die polnische Gruppe erwarb sich allmählich Anerkennung in den europäischen und überseeischen Kreisen führender Lichtbildner.

Einige Jahre darauf kam für uns Polen die Zeit, sich den ausländischen Lichtbildnern für die gastliche Aufnahme dankbar zu erweisen, und so wurde 1927 die erste internationale kunstphotographische Ausstellung in Polen veranstaltet. Über 300 aus-

erwählte Werke repräsentierten 27 Länder des Erdballes und lockten mehrere tausend Beschauer herbei. Als interessanter Versuch ist zu erwähnen, daß diese Ausstellung durch Hinzufügung einer kinematographischen Abteilung bereichert wurde und dadurch an Anziehungskraft für das weite Publikum gewann. Diesem ersten, so erfolgreichen Versuch folgten dann Jahr für Jahr internationale Ausstellungen bei uns. Die Ehre der Beherbergung dieser Ausstellungen fiel der Reihe nach den verschiedenen Hauptstädten unseres Landes zu: 1927 Lwów (Lemberg), 1929 Poznań (Posen), 1930 Wilno.

Die Regsamkeit der Lichtbildner, inländische lokale Ausstellungen, Vorträge und Kurse weckten das Interesse für die Lichtbildnerei so, daß immer mehr Vereine entstanden und schon drei Zeitschriften das Verständnis für den Schönheitssinn, die Geheimnisse der Theorie und die Schwierigkeiten der Praxis den Hörern und Lesern vermitteln.

Um den Bericht über die Vereinstätigkeit zu beenden, sei noch ein erfolgreich angewandtes System hier erwähnt: die „Individuellen Ausstellungen" der Polnischen Gesellschaft der Amateurphotographen in Warszawa (Warschau). Jede dieser Ausstellungen ist den Werken eines Lichtbildners gewidmet und umfaßt gewöhnlich 30 bis 50 Arbeiten, aus denen die Art, die Technik, der Grad ihrer Beherrschung, der Schönheitssinn und die Kultur des ausstellenden Künstlers überzeugend sprechen. In der Zeit, in der gegen die umständlichen und gar zu zahlreichen internationalen Ausstellungen die Einwendungen immer lauter erhoben wurden, fanden die anspruchslosen individuellen Ausstellungen eine so überaus freundliche Aufnahme, daß die Dauer jeder einzelnen Ausstellung beschränkt werden mußte, um alle Anmeldungen nach und nach berücksichtigen zu können. Außer den inländischen Künstlern haben sich schon hervorragende Meister Japans (Dr. Koike), der Tschechoslowakei (F. Drtikol) und Österreichs (Generalmajor M. v. Karnitschnigg und Ingenieur A. Niklitschek) daran beteiligt, und nun hoffen wir noch Gelegenheit zu haben, die Werke zahlreicher Fachgenossen aus nahen und fernen Ländern in unseren Ausstellungsräumen des Vereines bewundern und mit dem Schaffen unserer Photographen lehrreich vergleichen zu dürfen.

Die kritische Besprechung der Ausstellungen erfolgt regelmäßig in der Zeitschrift „Fotograf Polski" und wird durch biographische Angaben eines Autors und Reproduktionen seiner besonders ausgewählten Bilder begleitet.

*

Wie aus diesen Ausstellungen hervorgeht, machen sich bei den polnischen Lichtbildnern verschiedene Richtungen deutlich bemerkbar: die eine, mit Prof. Jan Bułhak und Dr. H. Mikolasch an der Spitze, verfolgt rein realistische Darstellungen, und sogar bei Anwendung verfeinerter Techniken unterwerfen sie das eigentliche Bild keinerlei Verfälschung, verleihen ihm aber eine bildmäßige Wahrung der Komposition schon auf der Mattscheibe mit größter Sorgfalt. Freilich spielt hier das Vergrößerungsverfahren eine beträchtliche Rolle, und dabei kommen die persönlichen Bestrebungen des einzelnen Autors stark zur Geltung.

Es gibt andererseits eine Gruppe, deren Anhänger ihr Thema künstlich aufbauen, seien es Stilleben oder Genreaufnahmen, mit Schlagschatten, Requisiten und stimmungsvollem Beiwerk.

Endlich bilden der Ingenieur Marjan Dederko und sein Sohn eine Gruppe für sich, die sich mit rein photographischen Ausdrucksmitteln nicht zufrieden gibt, sondern in bahnbrechendem Schaffensdrang nach neuen Wegen und neuen Richtungen sucht. Der zuletzt verfolgte Weg wurde von ihnen „Photonismus" genannt: der erste vergrößerte Abzug vom Negativ wird nur als Skizze betrachtet, auf dem unter Beibehaltung der auf optischem Wege gezeichneten Umrisse das Niedagewesene nachträglich hineingezeichnet wird. So entstehen kubistisch aufgefaßte Porträts, oder Ritterbildnisse, wo ein harmloser Bürger mit ausdrucksvollen Gesichtszügen einen Helm und Schild bekommt, die ihn in einen Krieger umwandeln. Dieses Bild dient als Vorlage zur Erzeugung eines, oft sogar mehrfarbigen Gummidruckes.

Aber meistens werden bromsilberne Vergrößerungen, Bromöl, Bromölumdruck und Gummidrucke bevorzugt, seltener Öldruck und das Pigmentverfahren. Hier sind besonders die überragenden Meister, wie Prof. Jan Bułhak, Dr. T. Cyprian, Ingenieur M. Dederko, Dr. H. Mikolasch, J. Mioduszewski, J. Neumann, Ingenieur W. Romer, K. Składanek, Z. Szporek, T. Wanski u. a. m. zu erwähnen. Die einen verfolgen getreue Wiedergabe der natürlichen Reize, nur durch Weichzeichnung mehr oder weniger gedämpft. Die anderen prägen den Bildern ihre eigene Note auf, so daß die Frage in der Kunst, was eigentlich schön zu nennen ist, niemals gelöst werden kann, weil eben über den Geschmack des einzelnen nicht zu streiten ist.

*

Dabei läßt sich mit Befriedigung feststellen, daß sich die polnischen Lichtbildner nicht verleiten ließen, abgetragene Wäsche, sinnlos an einen Haken gehängte Ringe, Uhrfedern oder andere nichtssagende Dinge als Motiv für ihre Aufnahmen zu wählen, um sie mit Gewalt zu einem Kunstwerk zu stempeln, was meistens mehr lächerlich als künstlerisch wirkt. Wundervolle Ebenen, glitzernde Flüsse, steile Bergabhänge, silberweiße Schneewälle, dunkle Baumgruppen, altertümliche oder stilvolle Bauten, graziöse Mädchen und ernste Volkstypen weist unser polnisches Land genug auf, um die Künstler in ihrem Schaffen nicht darben zu lassen. „Lernt den Reiz und die Schönheit eures Landes kennen", das ist der Aufruf, dem es die polnischen Lichtbildner in den internationalen Ausstellungen zu verdanken haben, daß sie eine Gruppe für sich bilden und durch die Art der Auffassung, durch die unerklärlichen Besonderheiten nicht in der Allgemeinheit versinken. Dem Fortschritt eifrig folgen, sich das Gute und Schätzenswerte aneignen, soll der Leitgedanke sein, der den Lichtbildnern Polens den Weg ebnen wird in den Gewerkschaftsbund der angesehenen freien Künste, die sich weniger und weniger dagegen sträuben, die Kunstphotographen offiziell in ihren Kreis aufzunehmen.

PHOTOGRAPHIE IN HOLLAND

Von

FRITS GERHARD

Sekretär des Verbandes Holländischer Amateurphotographen-Vereine
und Redakteur der Photozeitschrift „Lux-De Camera"

Holland gehört zu den Ländern, in denen besonders viele Leute aller Kreise photographieren. Hauptsächlich aber sind dies Knipser, die mit einem ansichtartigen Bild zufrieden sind. Nur ein kleiner Teil gehört zu den ernsthafteren, künstlerischen Arbeitern. Diese sind vereinigt in Klubs, lesen Photoblätter, arbeiten für Wettbewerbe und Ausstellungen und tragen wesentlich zur Hebung der künstlerischen Photographie bei. Es gibt große Unterschiede zwischen diesen beiden Gruppen, und man kann behaupten, daß die üblichen Auffassungen in den ernsteren Photokreisen und in den Zeitschriften diesen starken Unterschied ziemlich beeinflußt haben. Natürlich ist das künstlerische Lichtbild das Wichtigste und ist im allgemeinen der Endzweck der Lichtbildnerei. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß es einerseits nur einen kleinen Teil wirklich begabter Künstler geben wird, welche die Lichtbildkunst zur maximalen Höhe führen können, andererseits jedoch kann die mehr allgemein geübte Photographie, wenn durch künstlerischen Sinn und Schönheitsliebe geführt, vielen eine Quelle von Lebensfreude und Schönheitsgenuß sein, die weit über die Knipserarbeit hinausragt. Im übrigen müssen doch auch aus diesen dichten Reihen der Alltagsphotographen die großen Künstler kommen. Das immerzu Betonen der künstlerischen Photographie und das ungenügende Interesse an der Hebung der „gewöhnlichen" Photographie, wie man es im photographischen Vereinsleben und in den Zeitschriften bemerken kann, hat zur Folge, daß eine große Zahl von Mittelphotographen, die doch schon viel weiter sind als die nüchternen, gedankenlosen Sommerknipser, die nur aus Spaß oder der Mode wegen photographieren, durchaus außerhalb der Reihen von künstlerischen Lichtbildnern bleiben, zurückgeschreckt von dem Gedanken, daß sie solche künstlerischen Höhen doch nie erreichen werden!

Jedoch, wenn hierauf schon mal hingewiesen werden soll (und nicht nur in Holland), im Raum dieses Jahrbuches spielt natürlich nur die künstlerische Photographie eine Rolle. Wenn auch die Anzahl hervorragender Photokünstler natürlich in unserem kleinen Land an der Nordsee nicht groß sein kann, so kann Holland sich doch einer gehörigen Anzahl guter Lichtbildner rühmen, und wer die Listen in „The American Annual of Photography" (Who's who in pictorial photography) studiert, wird sehen, daß die Holländer regen Anteil am internationalen Ausstellungsleben nehmen, ohne daß diese amerikanischen Überblicke gar Anspruch auf Genauigkeit erheben können.

Von diesen hervorragendsten Arbeitern bilden die Amateure die größte Gruppe. Ausgenommen einige, auch im Ausland bekannte Lichtbildner, stehen die Berufsphotographen hier nicht auf der Höhe der besten Amateure.

*

Der Unterschied zwischen Fachmann und Amateur wird hier nicht so stark betont wie in manchem anderen Land. Der Fachmann, der zum Vergnügen, für eigenes Studium, arbeitet, neben beruflichen Aufträgen, wird darin immer als Amateur betrachtet, und in keiner Ausstellung von Bedeutung, bei keinem größeren Landeswettkampf wird ein Unterschied gemacht zwischen Fachmann und Amateur. Die Vereine der Berufsphotographen aber organisieren Ausstellungen und Wettbewerbe nur für Fachgenossen. Es zeigt sich nun als Merkwürdigkeit, daß im allgemeinen die Arbeit der Amateure weit besser ist als die Berufsarbeiten. Erst in den letzten Jahren kommen bei ihnen, wohl unter Einfluß der Amateurphotographie, bessere und mehr künstlerische Auffassungen zur Geltung.

*

Ein Urteil über die Qualität der holländischen Arbeiten ist für mich als Holländer natürlich schwer; denn außer den absoluten Qualitäten spielen bei der Beurteilung des künstlerischen Wertes, wenn auch unwillkürlich, noch andere Gefühle eine einflußreiche Rolle. Jeder Beurteiler ist natürlich sehr empfindlich für eine frische, originelle Motivwahl oder Komposition, und dann unterliegt man bald dem Einfluß des Ungewöhnlichen, der ausländischen Art. Auf den im allgemeinen naturalistischen Holländer wird z. B. die dekorative Arbeit des Japaners einen besonderen, originellen Eindruck machen; der japanische Photokünstler jedoch wird gerade in der nichtdekorativen Arbeit etwas Besonderes erblicken. Bei uns Holländern wird eine weite, ungestüme Meeresaufnahme, wie vortrefflich sie auch ausgeführt sein mag, nicht diese Rührung hervorrufen können, wie bei einem Sohn des Gebirges.

Mit Hinweis auf diese Selbstbeschränkung möchte ich sagen, daß der holländische Lichtbildner im allgemeinen die naturalistische Auffassung vorzieht, am liebsten etwas schwer und düster in der Stimmung. Landschafts- und Stadtbilder sind auf Ausstellungen am meisten vertreten. Das Leichte, Lichtsprühende, was man bei den jüngeren holländischen Malern oft sieht, kommt selten zu den holländischen Photographen. Der „tabletop", der so geeignet ist als Äußerung von Geist, wird sehr selten ausgeführt.

*

In Übereinstimmung hiermit ist der Bromöldruck (Pigmogravüre) und der Umdruck das meist benutzte Verfahren. In den Kreisen der meisten Lichtkünstler herrscht die Meinung vor, daß ein Kunstphoto unbedingt in irgendeinem Edeldruckverfahren ausgeführt sein muß. Diese werden ernsthaft studiert, und man muß sagen, daß viele hierin Starkes erreicht haben. Erst in den letzten Jahren fällt eine Änderung auf, nicht am wenigsten unter Einfluß der hervorragenden englischen und amerikanischen Bromidearbeiten, die wir in unseren internationalen Ausstellungen gesehen haben.

*

Wenn die malerische Photographie auch am meisten betrieben wird, so hat doch bei einigen Jüngeren die moderne Richtung der Sachlichkeit und des Expressionismus Nachfolger gefunden, wenn auch in gemäßigter Form. Nichtsdestoweniger hat diese Frage hier volles Interesse, und das Gute dieser neuen Bewegung wird sich auch bei den Holländern durchsetzen lassen, wenn auch nur langsam. Es ist eine Reaktion auf alltägliche Nachahmungen und wird in dieser Beziehung gut wirken. Aber diese Reaktion

führt logisch zur Übertreibung und Modenachahmung. Wenn das überwunden ist, bleibt der gute Kern übrig und übt seinen nützlichen Einfluß aus. Auf diesen Moment wartet der bedächtige Holländer.

*

Ein Überblick über die Entwicklung der Photographie in Holland würde unvollkommen sein, wenn darin ein Hinweis auf das Vereinsleben und die Photopresse fehlte. Wir haben zwei Zeitschriften: Focus und Lux-De Camera, die, sowohl im Inhalt als in der Ausführung, einen Vergleich mit dem Ausland durchaus bestehen können. Im übrigen finden wir auf den Büchertischen der Vereine stets die bedeutendsten deutschen, englischen und französischen Fachzeitschriften.

Die Zahl der Vereine ist, im Vergleich zu der großen Zahl der Photoliebhaber, nicht so groß, wie man erwarten dürfte, aber in einigen Klubs herrscht kräftiges und aufgewecktes Leben.

Seit 1922 existiert ein Verband Niederländischer Amateurphotographenvereine (B. N. A. F. V.), welcher einen großen Teil der Klubs vereint. Eine wichtige Aufgabe dieses Verbandes ist das Organisieren von Ausstellungen. Im Sommer 1930 brachte er den 3. internationalen Salon zustande, welcher merkwürdig war, weil dabei mit der üblichen Einrichtung gebrochen wurde. Nicht mehr individuelle Einsendung, mit Jurywahl, sondern organisierte gemeinschaftliche Einsendung der ausländischen Verbände, juryfrei aufgehängt; die Anzahl von gehängten Bildern für jedes Land nach dem verfügbaren Raum bestimmt. Daneben eine Scheidung zwischen internationalen und nationalen Ausstellungen: bei den ersteren ausschließlich ausländische Arbeit. Diese Methode hat in verschiedenen Ländern viel Anklang gefunden, und wir glauben, daß, wenn später ein kräftiger I. A. F. U. zustande gekommen sein wird, das holländische Verbandssystem allgemein nachgeahmt werden wird.

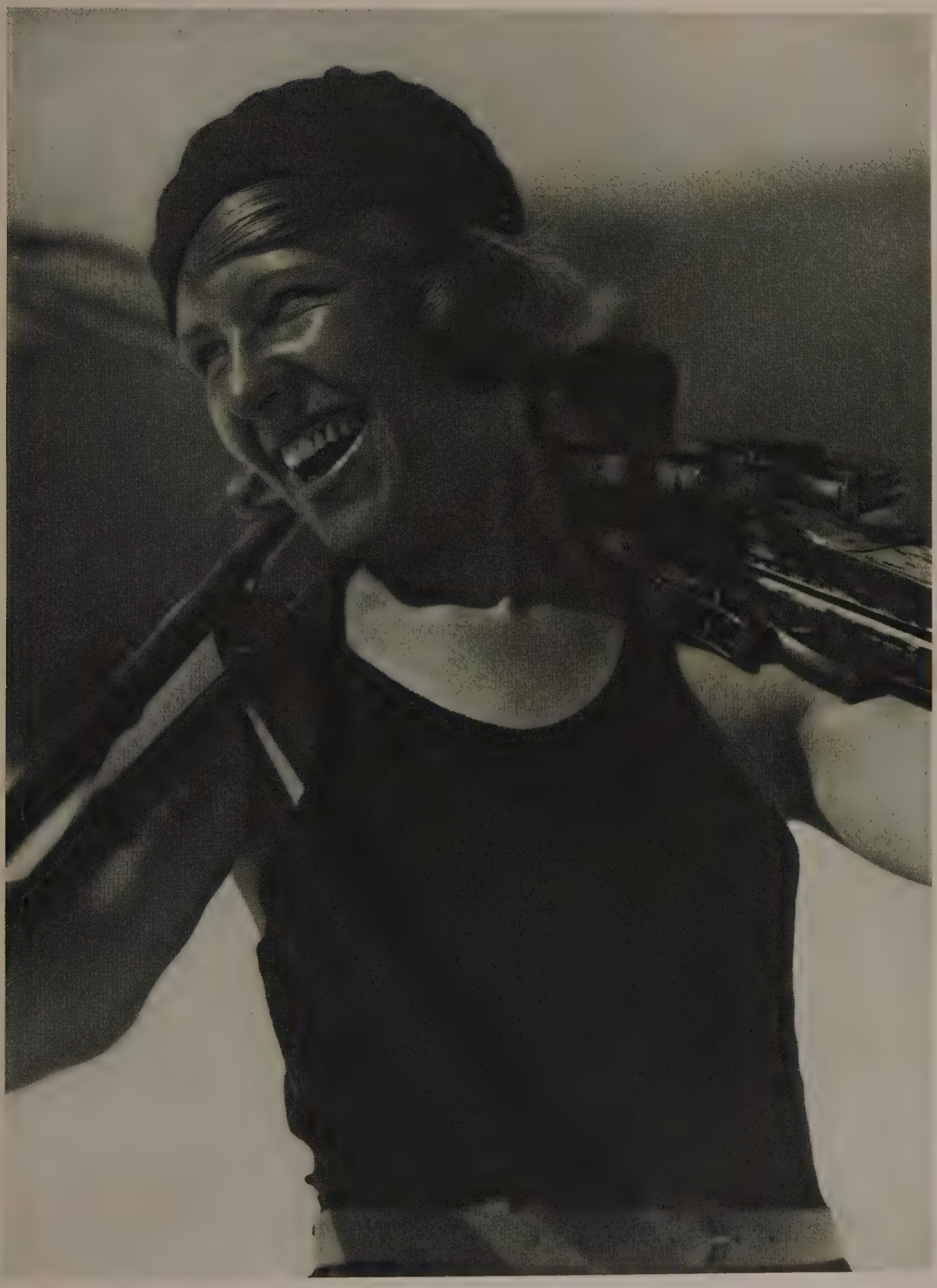
*

Zum Schluß darf noch einiges über die Entwicklung der Amateurfilmkunst gesagt werden, die, wenn auch noch sehr klein, doch schon sehr gute Lebenszeichen von sich gibt. Bei den jüngeren Filmamateuren sind Joris Ivens und Franken schon weit über unsere Grenzen hinaus bekannt, während die Mikrofilms von J. C. Mol zu den schönsten gehören, die in dieser Art gemacht wurden.

DIE BILDER DER JAHRESSCHAU 1931

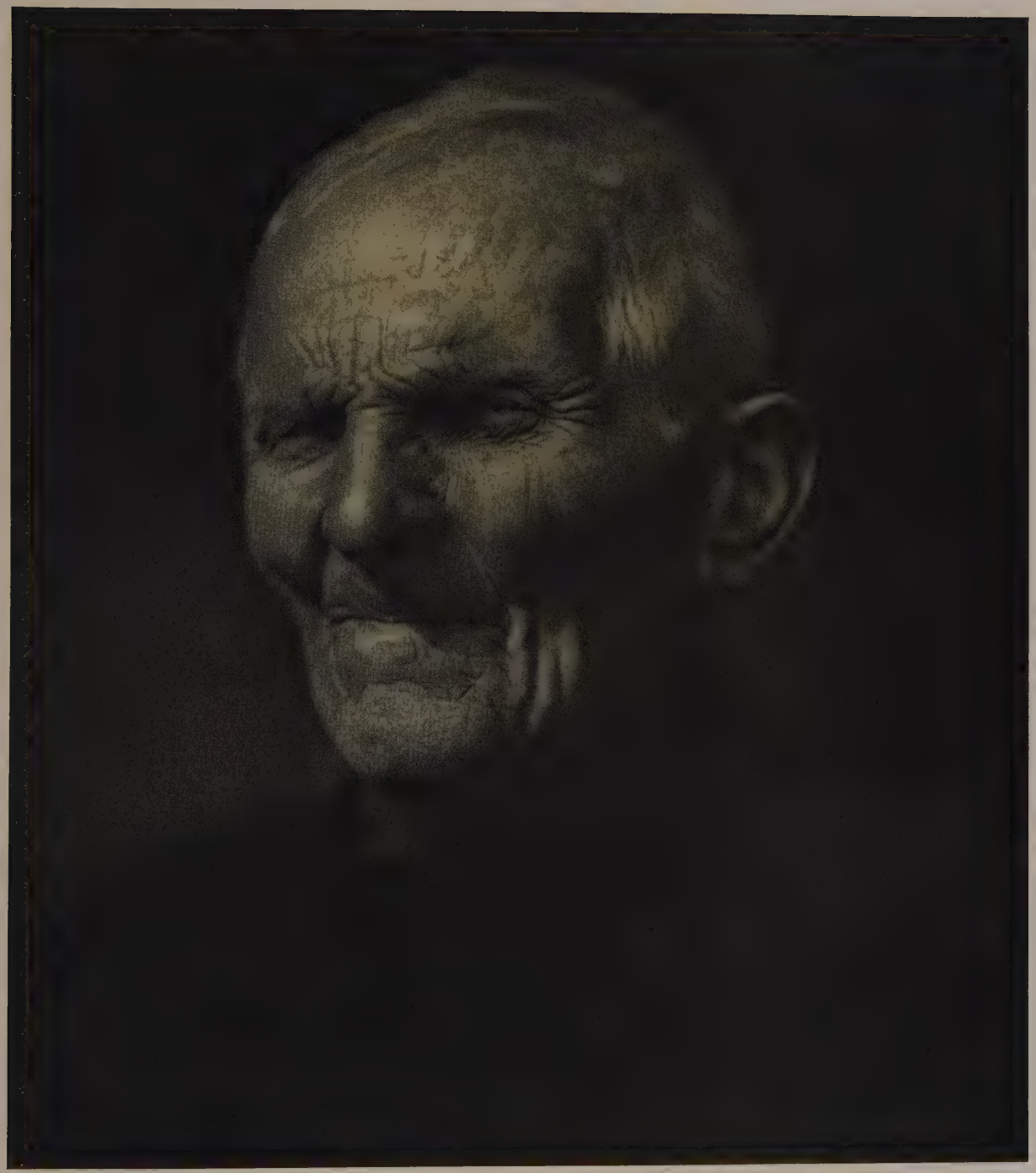
HUGO ERFURTH, G. D. L. „OTTO DIX“

OTTO KURT VOGELSANG



HEDDA WALTHER

KIESEL



E. O. HOPPÉ

ERICH BALG

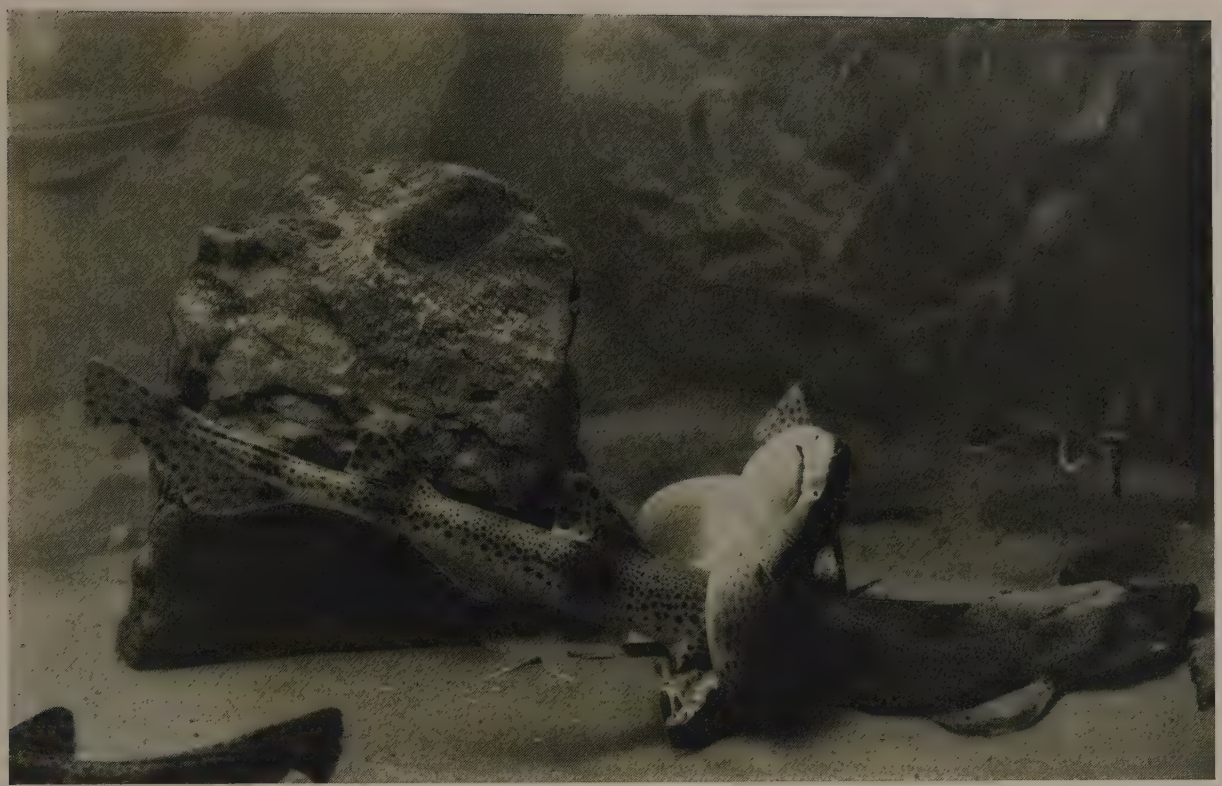
ERNST BANSE

E. TOSCH

TROCKENRISSE IM TONSCHLAMM

EMIL PLAT

MAXIMILIAN LISSAU



F. SCHENSKY, G. D. L. KATZENHAIE, PAARUNG

MAX EHLERT

MAX EHLERT

RUDOLF MÜLLER-SCHÖNHAUSEN, V. M. A. PHOTOGRAMM

WALTER FUNKAT GLASKUGEL

DR. L. F. CLAUSS

SÜDARABISCHE JÜDIN

DR. L. F. CLAUSS

ALTER JUDE AUS ALEPPO

ALFRED SCHAUSBERGER

DR. A. DEFNER

WALTHER JANTSCH

YVA

PROF. PETER PAUL ATZWANGER

R. KNÖFEL

PAUL W. JOHN FACHWERKHAUS IN BACHARACH AM RHEIN (1568)

MAX LÖHRICH

WALTER SÜSSMANN

M. CURT SCHMIDT

E. O. HOPPÉ

M. WILLINGER

ELNAIN-HEPP

W. VON DEBSCHITZ-KUNOWSKI

DR. ARVID GUTSCHOW

TREPPENHAUS

DR. ARVID GUTSCHOW

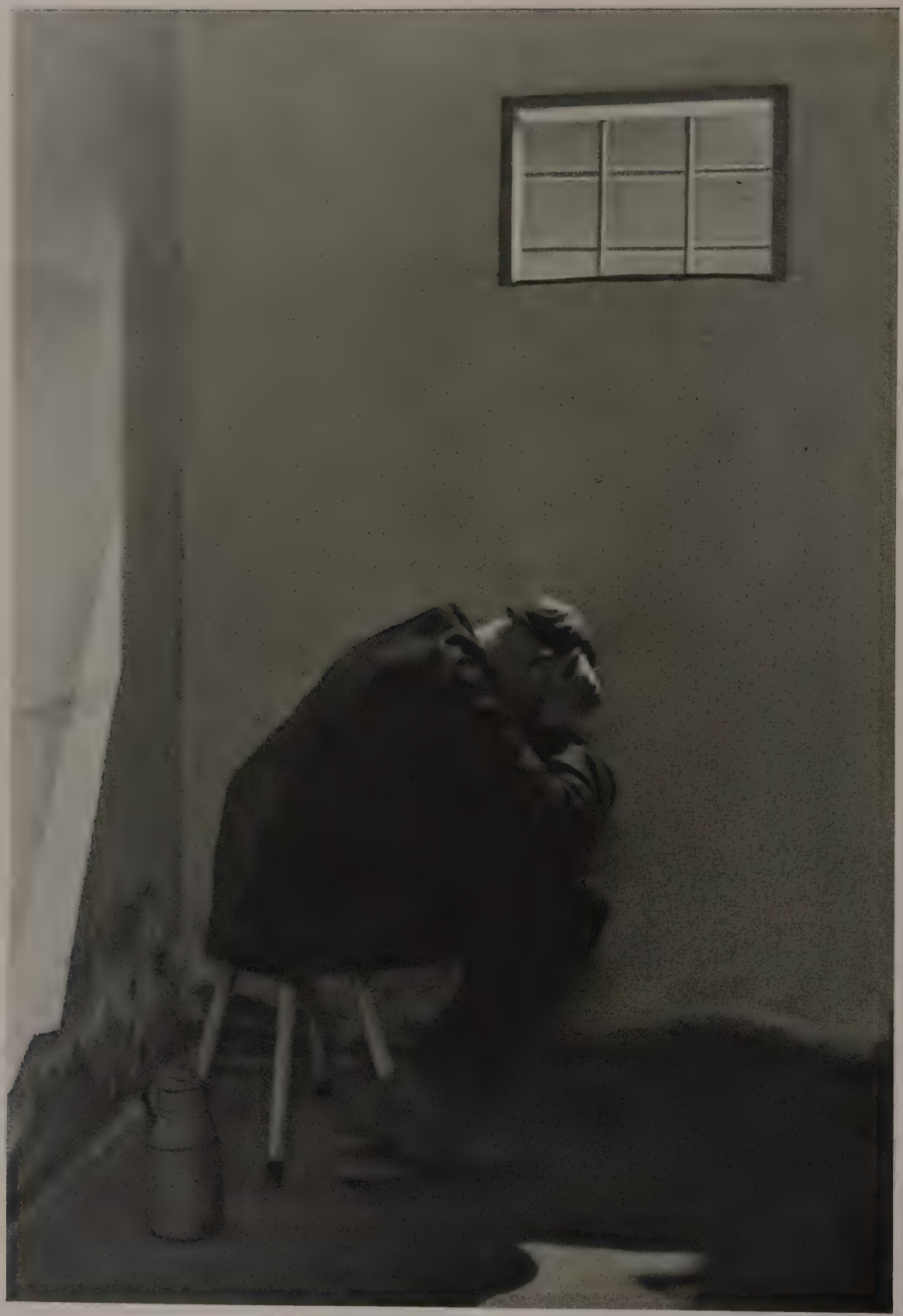
RIEMENSCHEIBE

WILFRIED WOSCIDLO

BERLINER WALD

ROBERT GERSTMANN

KAKTEEN IN BOLIVIEN



HANS HOLLDORFF

ERNA LENDVAI-DIRCKSEN, G. D. L. „KÄTHE KOLLWITZ"

ERNST KRAUSE LIBELLE NACH DEM AUSSCHLÜPFEN AUS IHRER NYMPHE

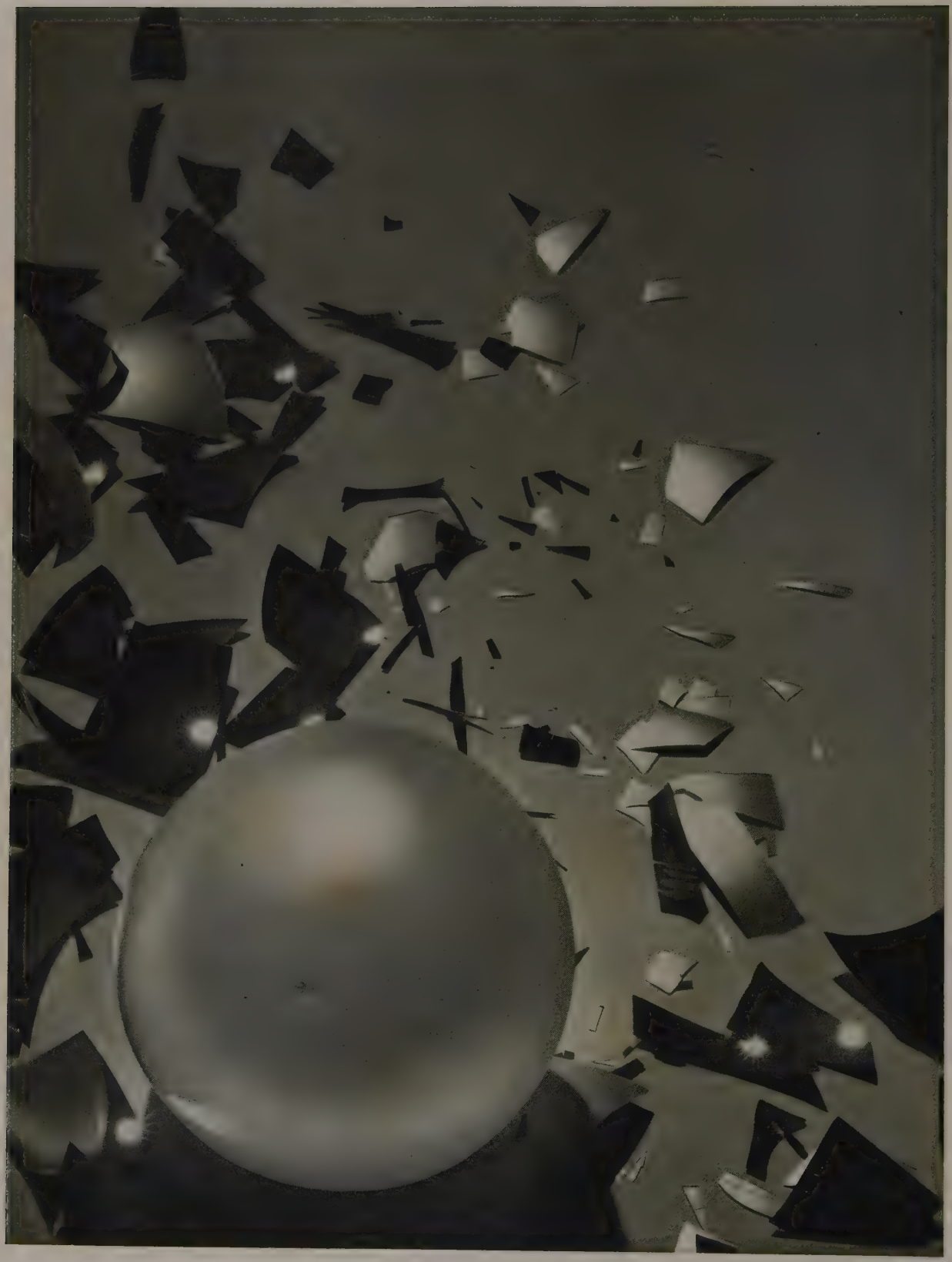
RUDOLPH ZIMMERMANN

JUNGE ROHRDOMMELN

STAATLICHE BILDSTELLE
(EDGAR TITZENTHALER)

„TRIER, DOM, UNTERTEIL EINES GRABMALS“

STAATLICHE BILDSTELLE (GUSTAV MAGER) „REGENSBURG, DOM, NORDCHOR“



WILLY ZIELKE, G. D. L. GLASKUGEL

WILLY ZIELKE, G. D. L.

GLASPLATTEN

R. SCHMIDTMÜLLER

ELSÄSSISCHER WEINBAUER

RUDOLF GRUNEMANN LAPPIN

ERHARD DÖRNER

ESCHE

RUDOLF KRAMER, D.W.B. ALTE EICHE

H. HAJEK-HALKE

HELMAR LERSKI

DEUTSCHER KOHLENARBEITER

ERNST LEHMANN BLITZ IM HÖRNERBLITZABLEITER

WALDEMAR TITZENTHALER

KARL BURGERSDORFER

REHWILD

RUDOLPH ZIMMERMANN

HAMSTER VOR SEINEM BAU

HANS RETZLAFF

BERLINER DOM

WILHELM ACKERMANN

EWALD HOINKIS

CARL TRIEB

HELLMUTH KÖHLER

FRANZ SPRENG

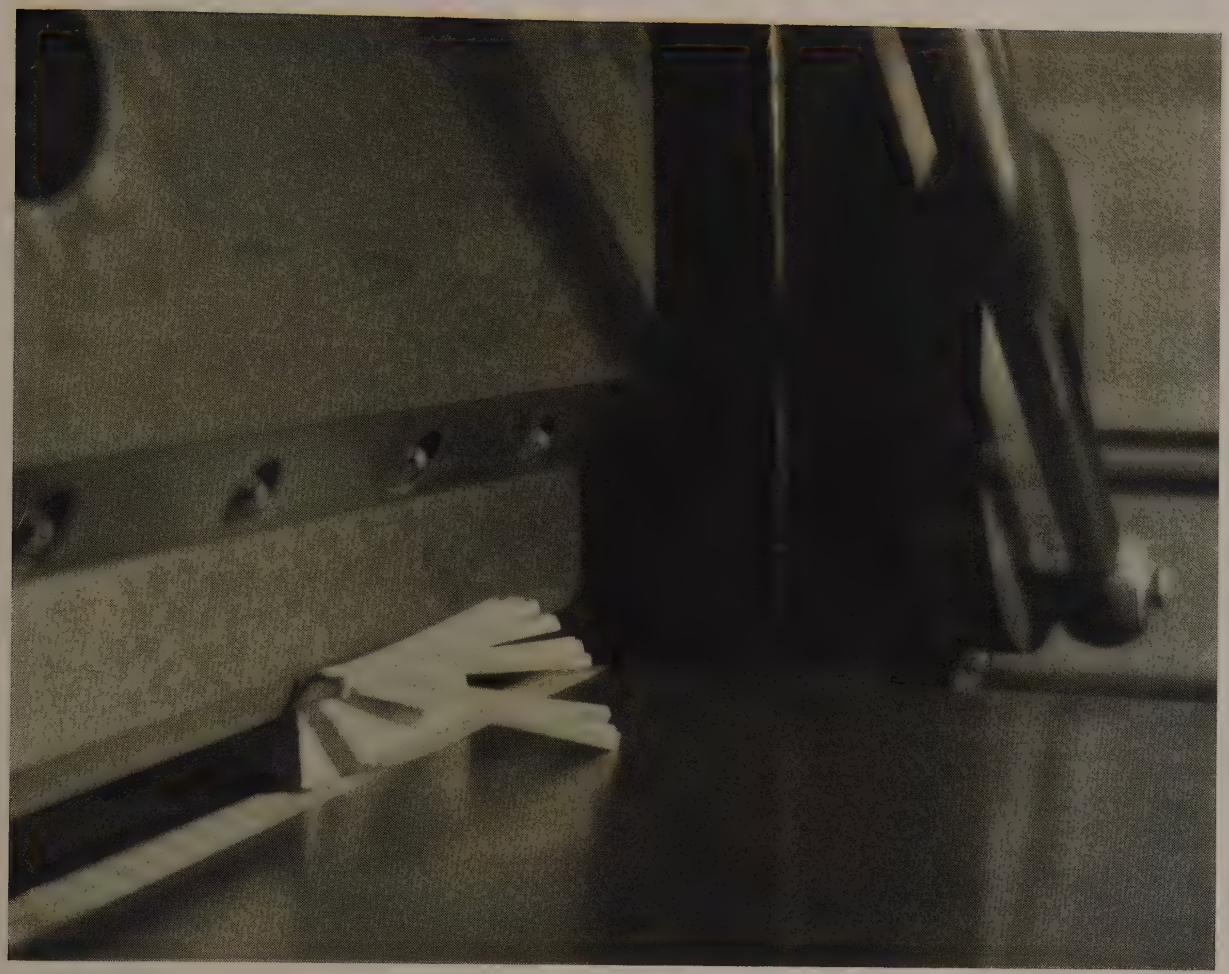
E. BIEBER-BERLIN

„ARNOLD FANCK“

ERNA LENDVAI-DIRCKSEN, G. D. L.

KARL SCHAAN

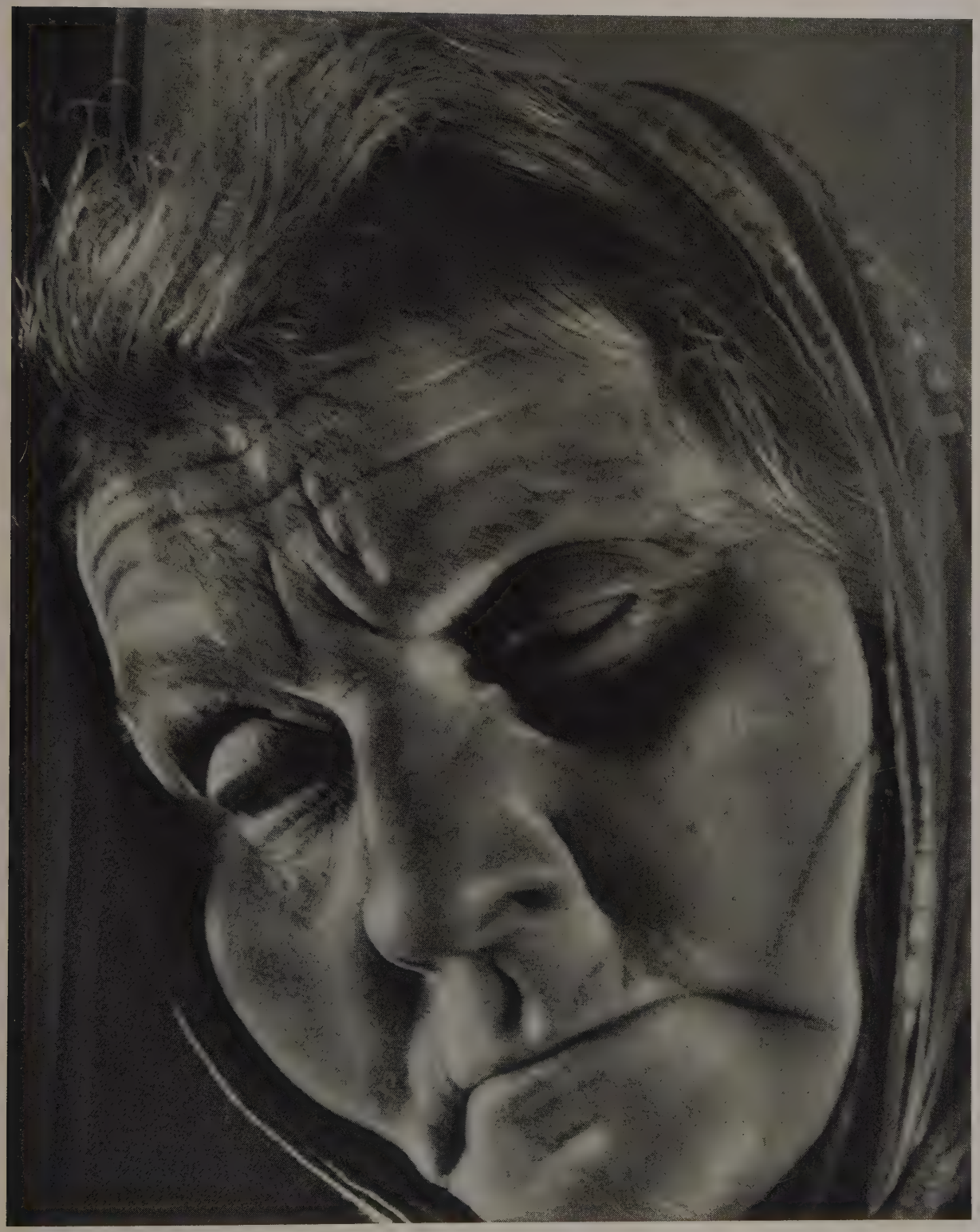
TÜRSCHLOSS IM RAUHREIF



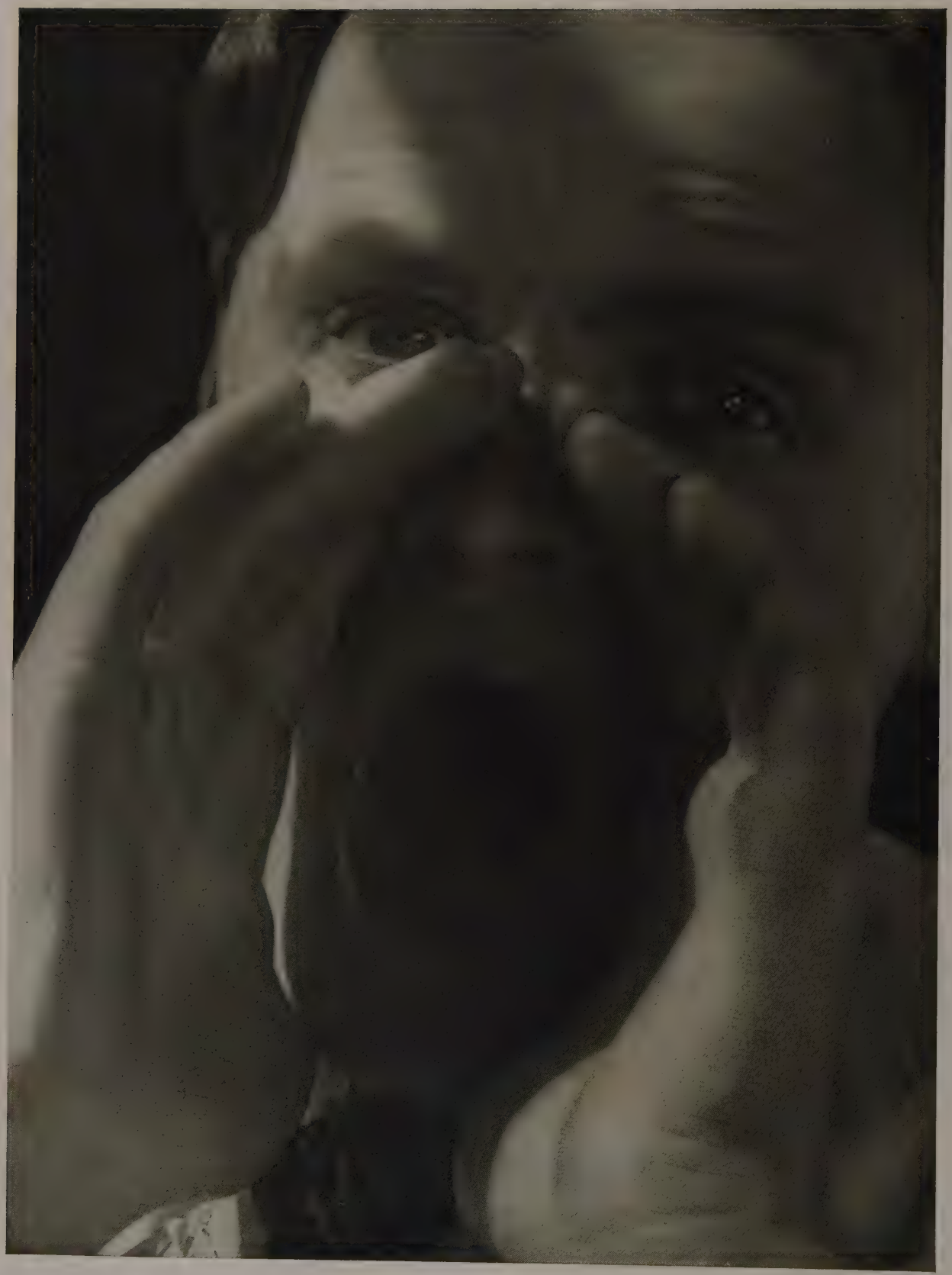
HEINZ BITZAN

BESCHNEIDEMASCHINE

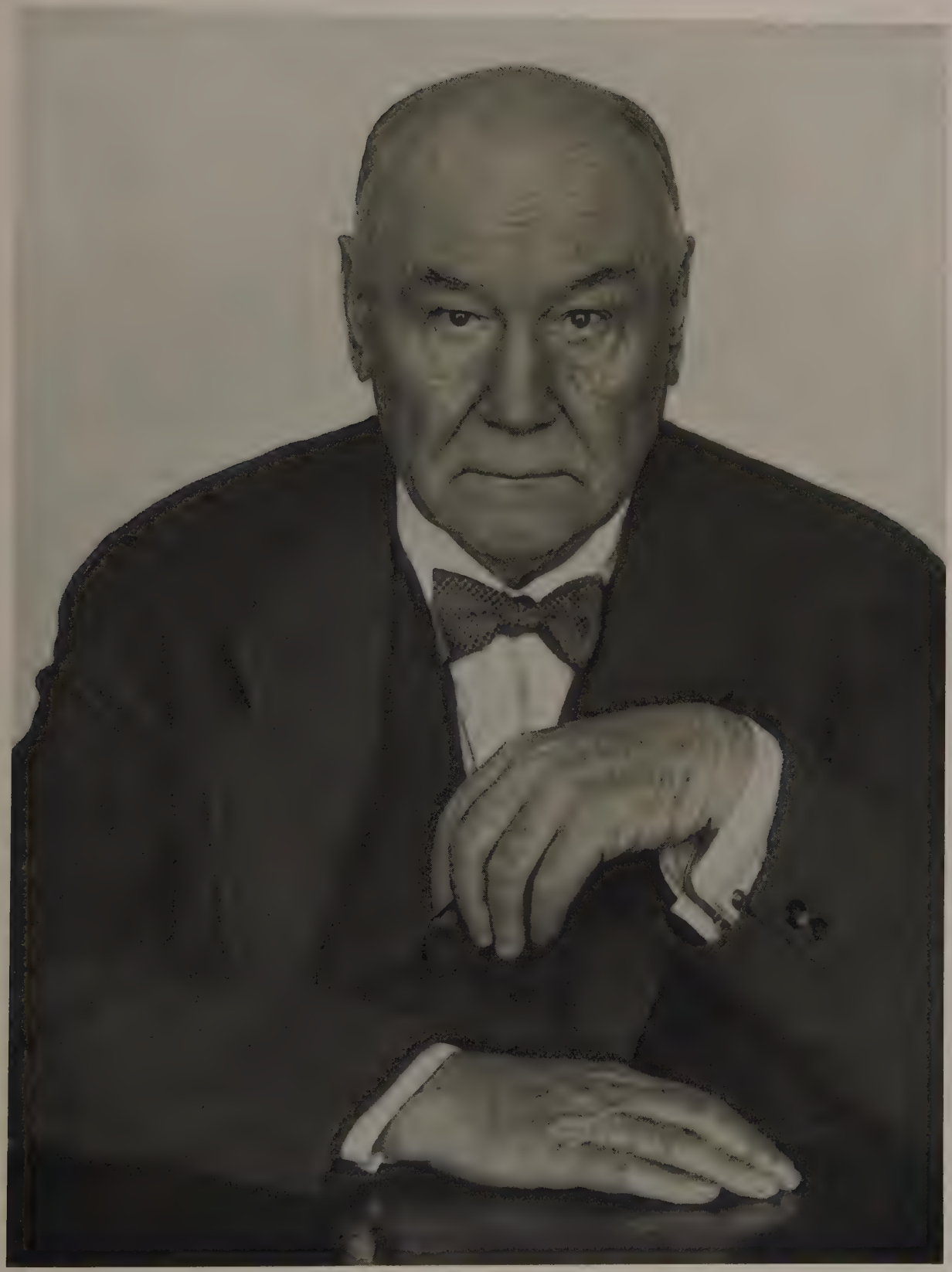
W. ALBRECHT



HELMAR LERSKI



ELISABETH HÄUSEL



HUGO ERFURTH, G. D. L. „W. H. SOLF“

HANNS NEUMANN „ERICH RAHN", DEUTSCHER JIU-JITSU-MEISTER

SEIDENSTÜCKER

GERHARD GRAEBER

G. R. GUTH „ERICH RAHN“

JULIUS FRANK

GRETE MUNDORFF „KÖLN“

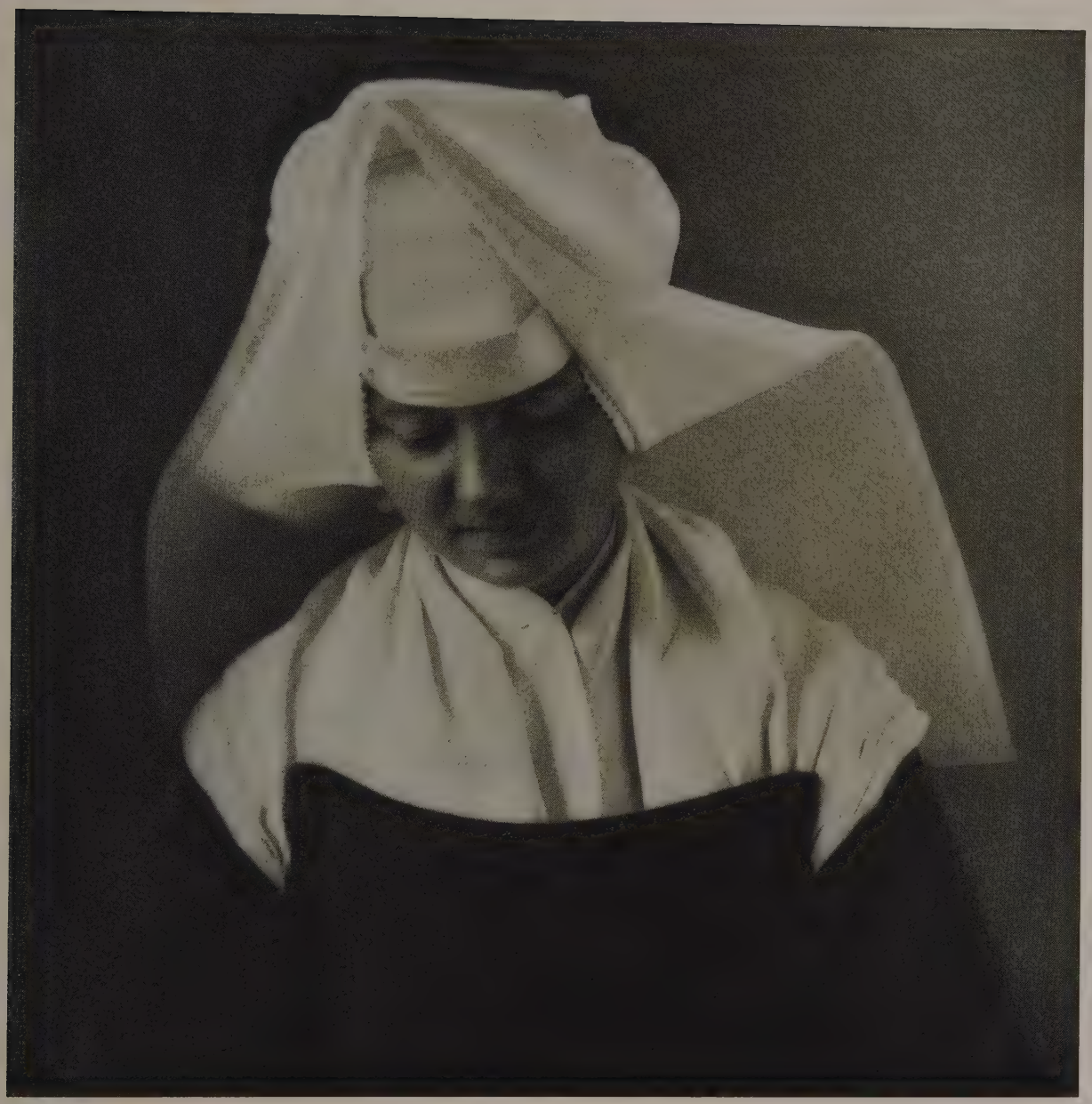
E. BIEBER

„PARIS“

B. LABAHN „BERLIN“

W. HOLLNAGEL

KINDER IM SPIEGEL



MAX ROTHSCHILD

ERICH BORGZINNER

KOKSARBEITER

WALTER SÜSSMANN

ANSTREICHER

FRANZ FIEDLER, G. D. L. „ALCHIMISTENGÄSSCHEN“ IN PRAG

CARMEN HERTZ GRÄFIN FINCKENSTEIN

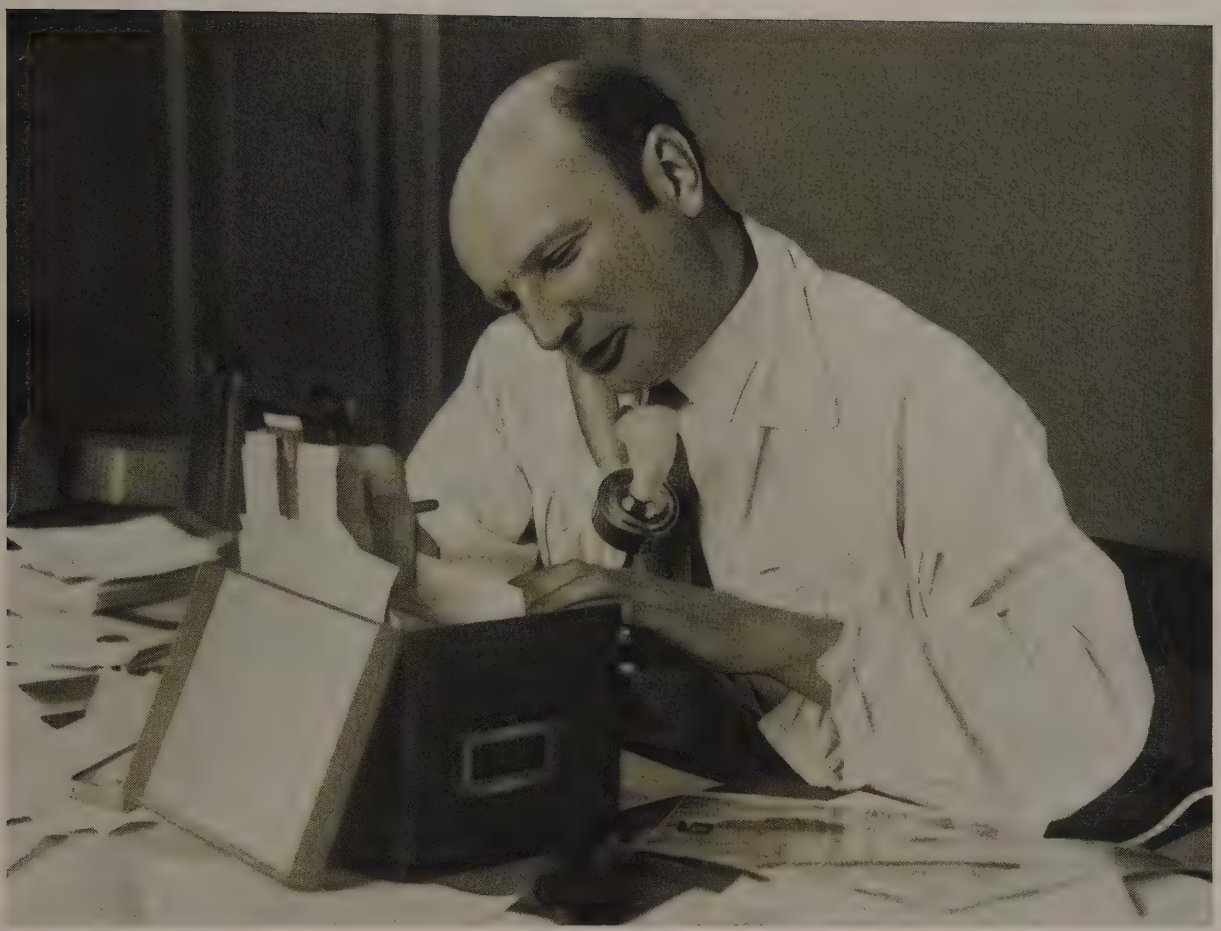
DR. HANS PFEIFER

WOLKENBRANDUNG

B. HARMON „VANCOUVER“

GEIRINGER-HOROVITZ

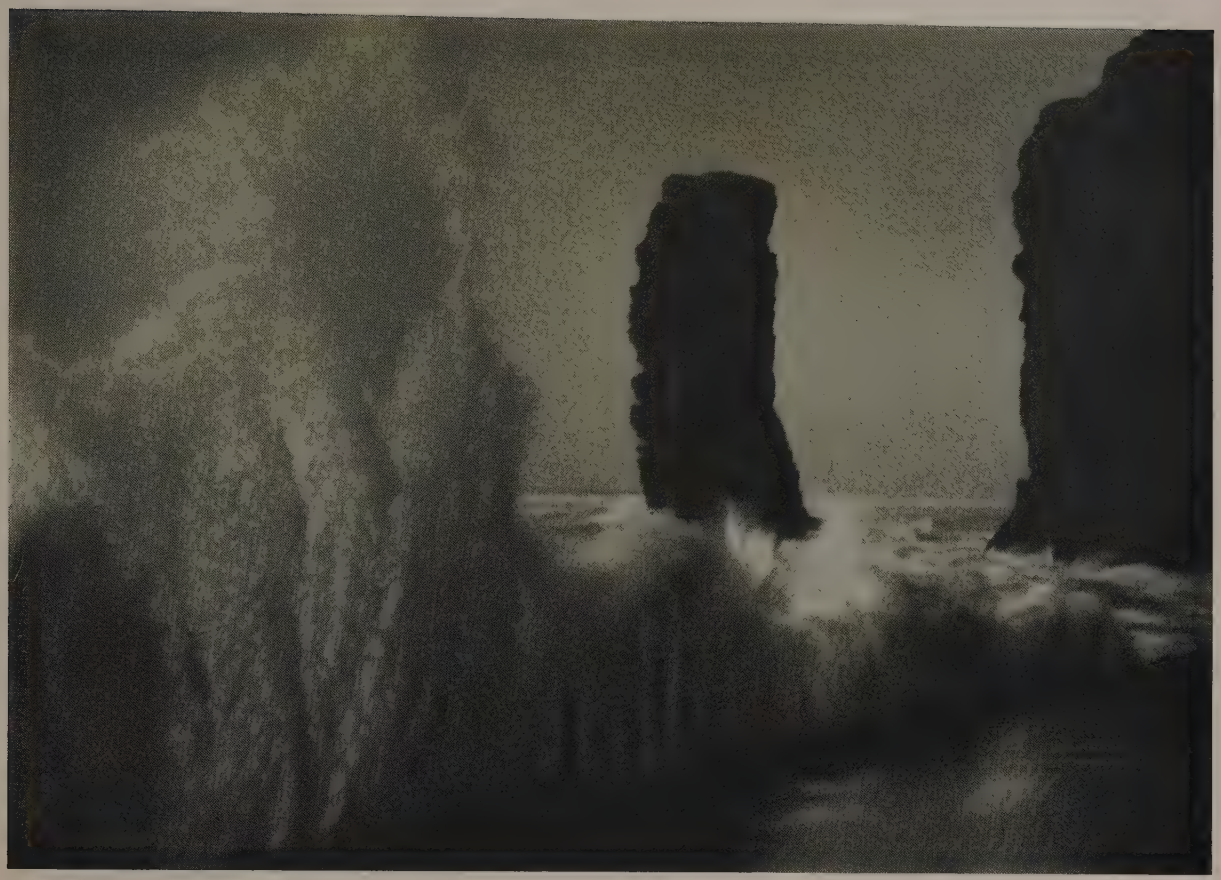
„CARRY HAUSER“



ALFRED EISENSTAEDT „KREHAN“

DR. AXEL VON GRAEFE

„NIAGARA-FÄLLE“



F. SCHENSKY, G. D. L. „HELGOLAND“

MARIANNE HAECKEL

SCHAFMAGENNETZ

ULRIKE SCHREIBER

CHRYSANTHEME

FRIEDRICH TREUMANN

KREHAN

STEFFI BRANDL

„CONRAD VEIDT“

DR. PETER WELLER

P. FR. WECKMANN-WITTENBURG

AUSTERNFISCHER

LOTHAR WETZEL ENTEN

G. PERSCHKE

„MAX SCHMELING“

FRANK DAVIES

HANS REINKE

SPIELMARKEN

WILLY A. BLOCK

FEDER

AUGUSTA HARTMANN

DR. KARL KELLER

ADOLF MÜLLER

BURGRUINE „HOCHBURG“

WALTER HEGE — TEIL DES ZELLAFRIESES (AKROPOLIS)

FRIEDRICH FRANZ BAUER, V. M. A.

FRIEDRICH FRANZ BAUER, V. M. A.

JOACHIM DÜRRICH „ERFURT“

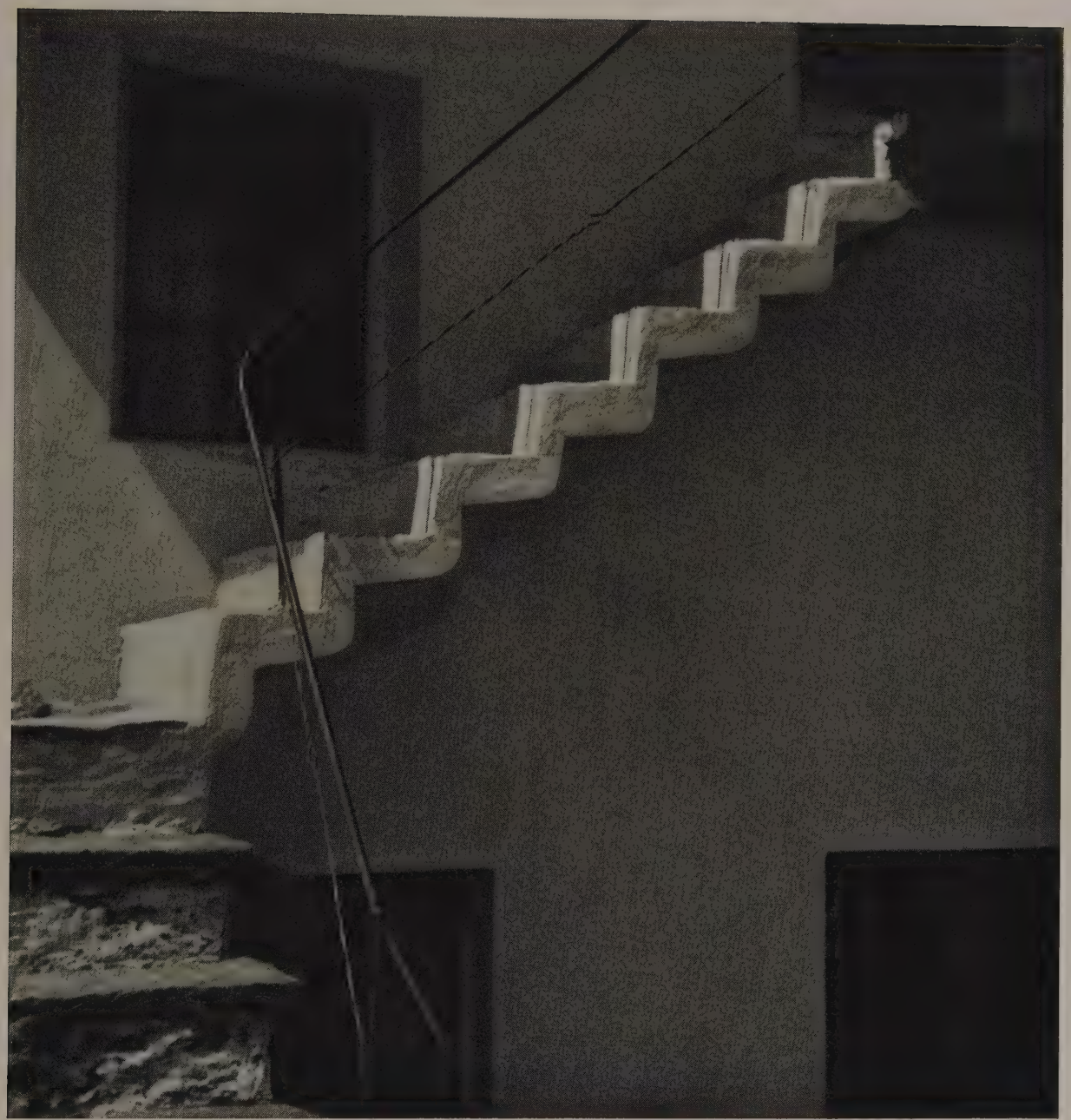
EMIL THEGE „LÜBECK“

ROBERT GERSTMANN

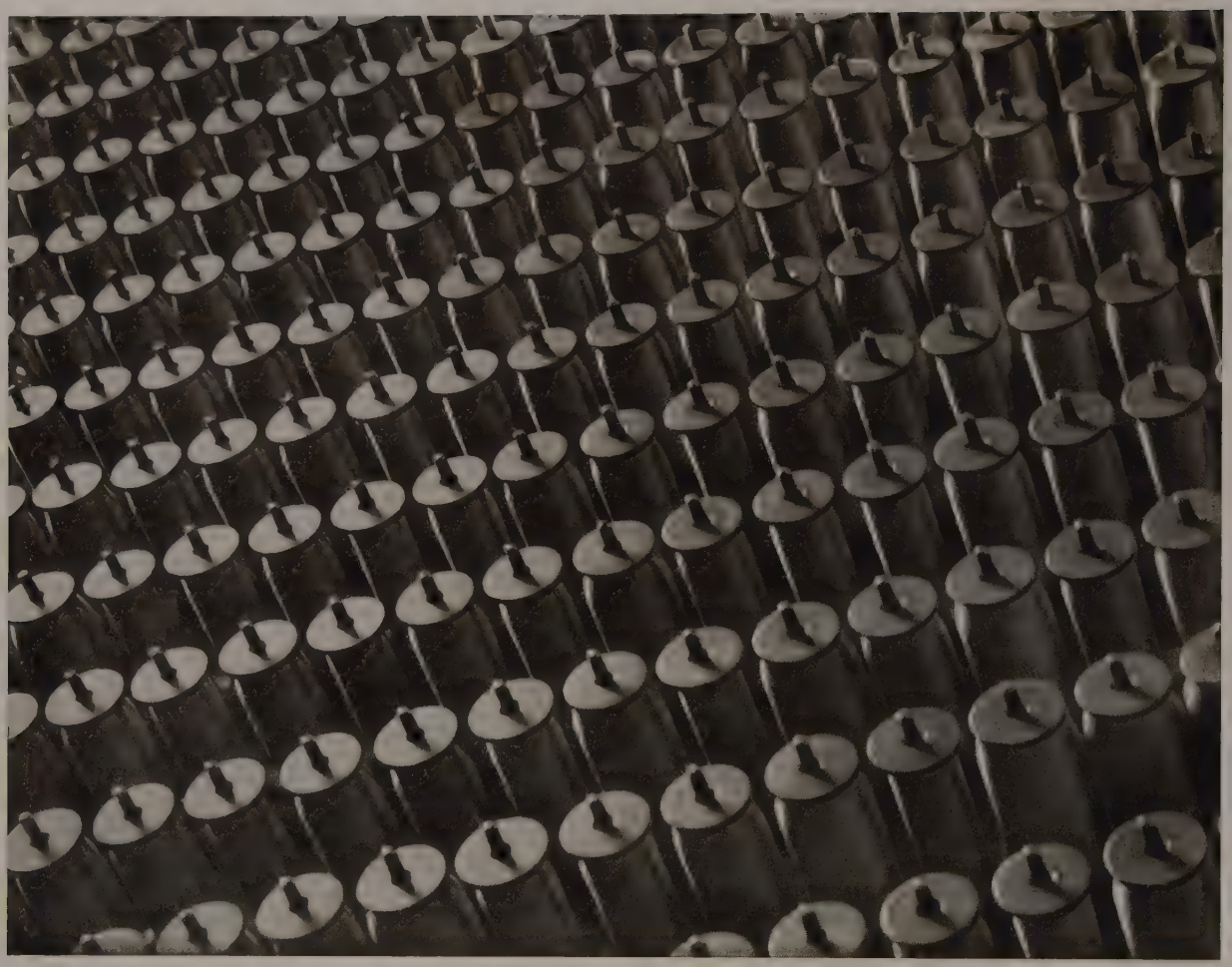
LAMAS AM FUSSE DES „SAJAMA“ (6415 m)

HEDDA WALTHER

KLUGE



ERICH ANGENENDT, G. D. L.



M. WILLINGER

WEBSPULEN

ALFRED SCHAUSBERGER

NETZE IM WIND

HORST SIEWERT

WINDENDER HIRSCH

HELMUT STALLBAUM

ELCH

DR. GEORG EBERLE

FRUCHTKÄTZCHEN

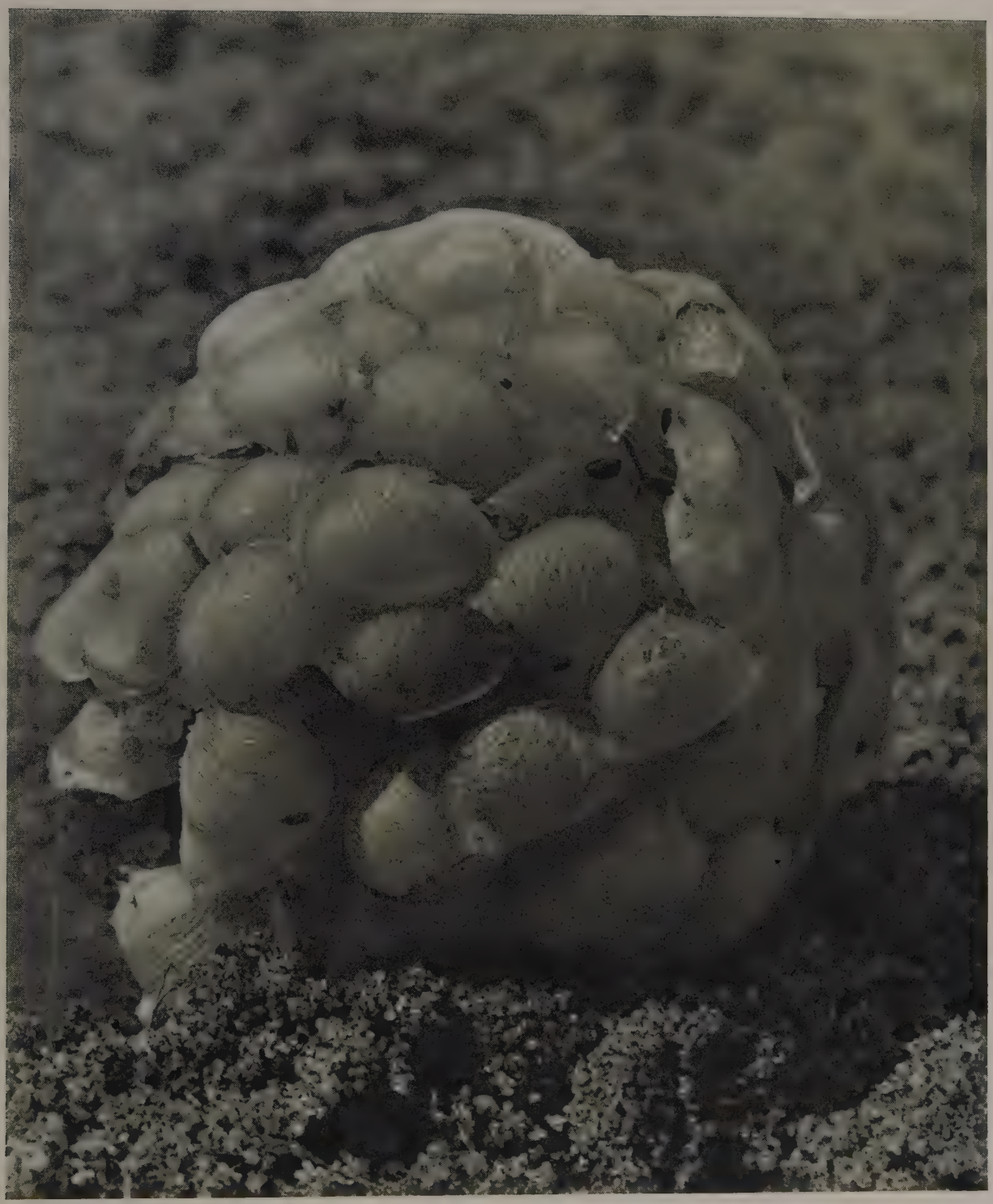
PROF. ERNST GRÜN

GELBE HIMBEERE

A. BINDER

TRUDE FLEISCHMANN

AENNE MOSBACHER ELSTERSCHNECKE



BRUNO SCHULTZ

LAICH EINER WELLHORNSCHNECKE

HEINRICH FISCHER

KREUZSPINNE

DR. H. E. TRIEB

HUMMER

FREIFRAU VON PECHMANN

SCHWÄNE

MARTIN ZADEMACK STORCHPAAR

HILDE BRINCKMANN-SCHRÖDER

BRUNO SCHROETER

OTTO RHEINLÄNDER

WILDENTEN

HERMANN FISCHER

ALTER FUCHS VOR SEINEM BAU

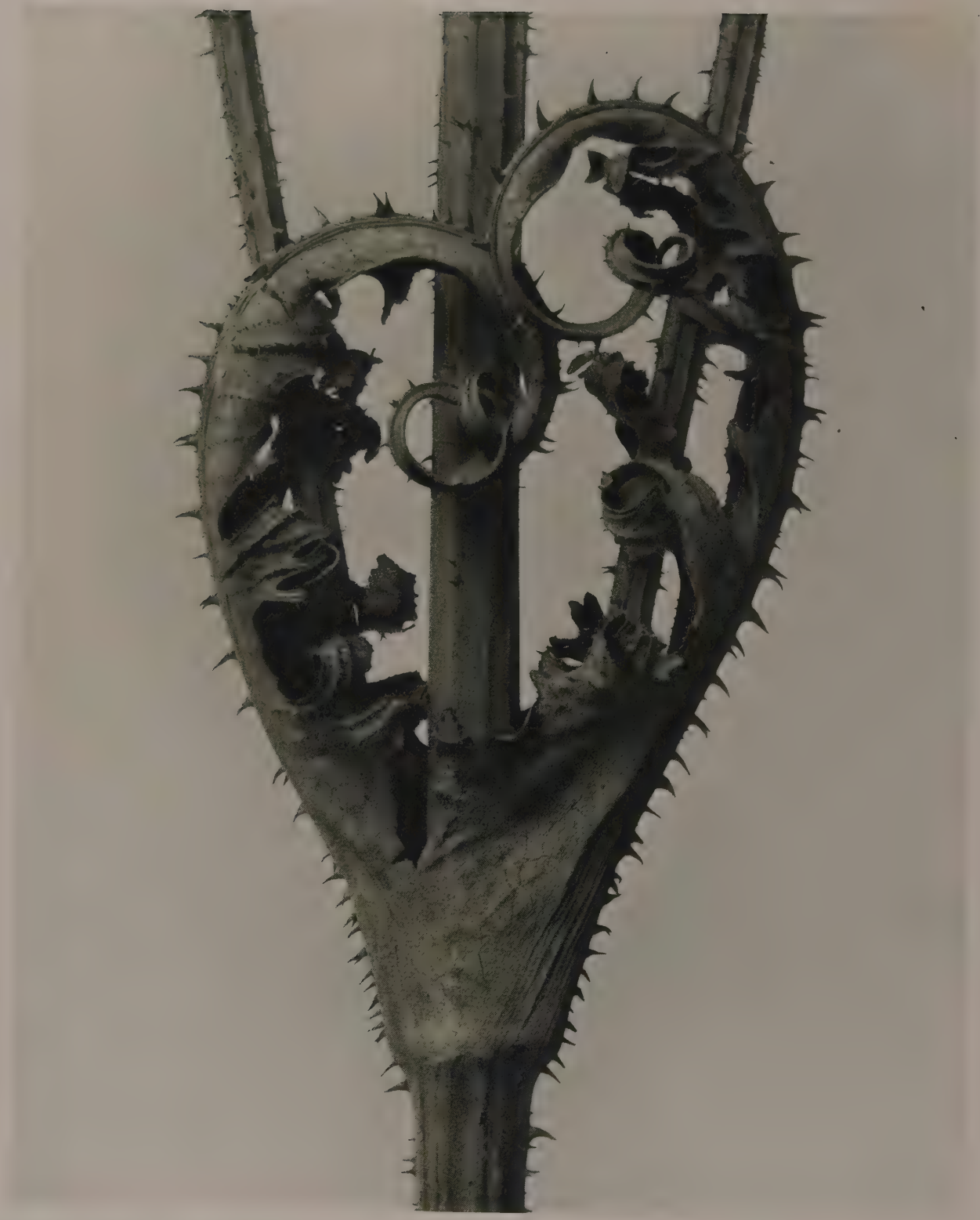
EDUARD ZINSEL „PAUL HEIL“ AUF „GREY LAD“

NICOLA PERSCHEID†

STIERKAMPF

WERNER MÜLLER

ISENSEE UND KLEFMANN



PROF. KARL BLOSSFELDT

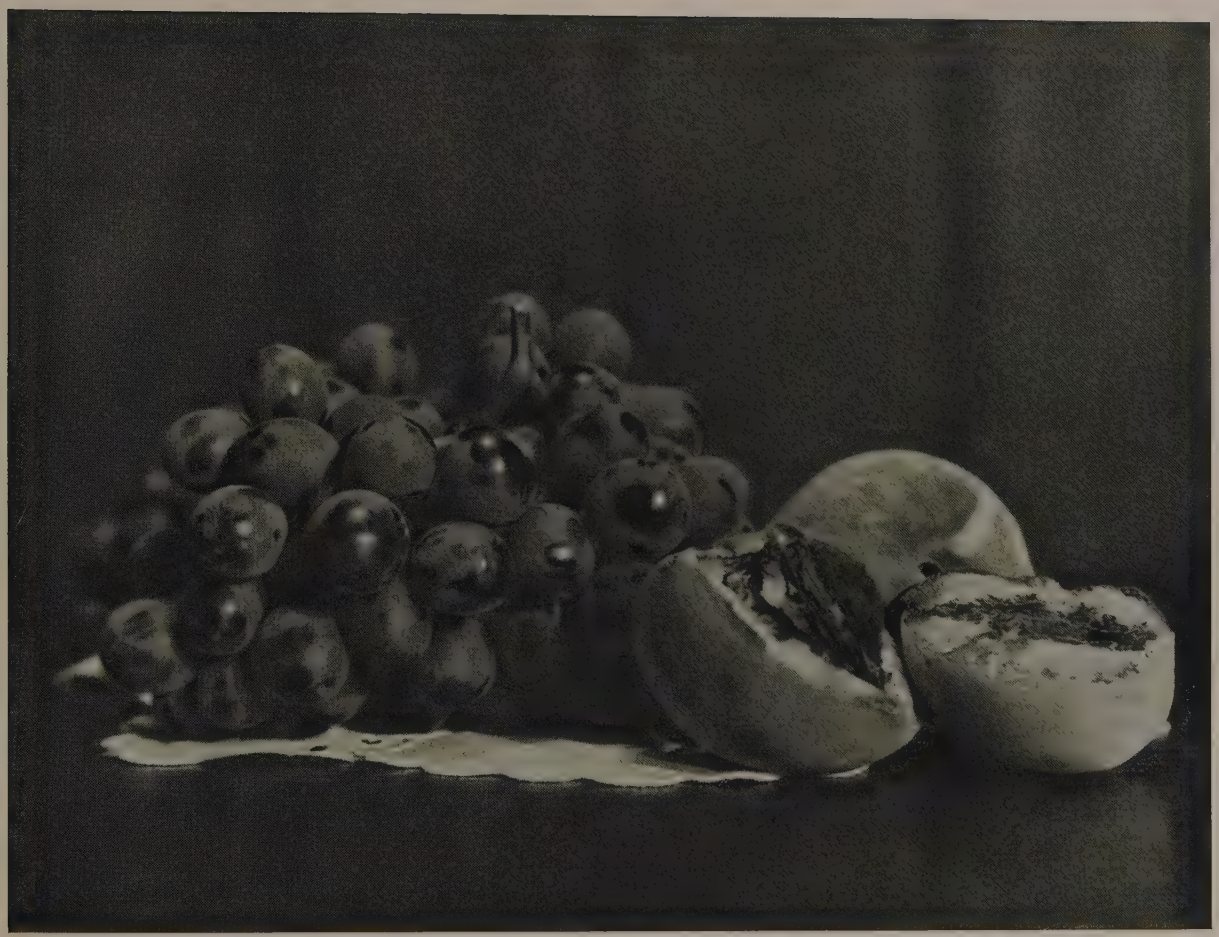
AM STENGEL GETROCKNETE
BLÄTTER DER WEBERDISTEL

PROF. KARL BLOSSFELDT BÄRENKLAUBLÜTE

WERNER HENSEL

HANS BRACK

OTTO EHRHARDT



HANS TIMMANN

DR. FRITZ BLOCK „EL OUED“

A. GÖLLERICH RUINEN

E. HERZOG

RAUPE DES SCHWALBENSCHWANZES

DR. H. KILLIAN SCHWALBENSCHWANZ AUF EINER APFELBLÜTE

ALBERT LEON LUFTBLASEN AUF ALGEN AN EINER QUELLE

KARL TREML OBJEKTIVE

ALFRED KÜHLEWINDT „GRAF ZEPPELIN“ ÜBER „KÖNIGSBERG“

LUFTSCHIFFBAU ZEPPELIN
KAPITÄN VON SCHILLER

SIBIRISCHE SÜMPFE „TAIGA“

FRIEDRICH SCHMIEDING, G. D. L. IM „HAMBURGER HAFEN“

VON LÜPKE IM „ROTEN MEER“

HILDEGARD MAIWALD

BRENNESSELBLÄTTER

PAUL GEHRKE ÜBERSCHWEMMTE „NUTHE"-LANDSCHAFT BEI „POTSDAM"

M. RUDOLF

SCHAFE IM HOCHGEBIRGE

ALFRED GRUBER

GEMSBOCK

H. HAJEK-HALKE

KOMBINATIONSBILD

LOTTE GOLDSTERN-FUCHS

GLAS UND PORZELLAN

PAUL RAABE

MÜRBES EIS

WALTER PLEW

AUF DER „MÜRITZ“

WILH. CASTELLI

FRITZ RÖMER SPIELENDE EISBÄREN

KUCKUCK

LITERARISCHE BEITRÄGE

DDL26

der vielbenutzten Regel: Brennweite gleich Plattendiagonale) kann man für dieses Format das Hypergon von 6 cm Brennweite wählen! Auch die Fassung des Hypergon hat ein, durch den Bildwinkel bedingtes, recht ungewöhnliches Aussehen, und die Vorderblende ist sogar ein Mittelding zwischen Sternblende und Windturbine. Die Benutzung dieser Linse durch die Fachphotographen wurde sicher gemindert durch die falsche, aber übliche Benennung einer unvermeidlichen geometrischen Folge der Zentralprojektion, die das Wesen der Abbildung des Raumes durch Objektive vorstellt, als „Verzeichnung", während der Optiker unter Verzeichnung die Änderung des Abbildungsmaßstabes mit dem Abstande von der optischen Achse versteht. Die hierbei gemeinte unerwünschte Abweichung des Bildes auf der Platte vom ungezwungenen Anblick mit dem Auge — am besten beschrieben durch die mit zunehmender Entfernung von der Bildmitte immer länglichere, elliptische Bildgestalt von Kugeln — ist leider mit dem Wesen der Zentralprojektion untrennbar verknüpft. Wollte man also noch größere Bildwinkel umfassen, ohne zu immer längeren Bildern seitlich gelegener Gegenstände und schließlich — beim Gesichtsfeldwinkel von 180° — zu einer unbequem zu handhabenden, unendlich großen Platte zu kommen, so mußte man die Zentralprojektion als Abbildungsprinzip verlassen. Das im Dingraum eine Halbkugel umspannende Strahlenbündel im Falle des Gesichtsfeldes von 180° muß also auf einen Strahlenkegel von wesentlich geringerem Öffnungswinkel eingeengt werden, wenn erträgliche Plattendimensionen in diesem extremen Fall noch möglich sein sollen. Unter dieser Bedingung bleibt noch die Wahl zwischen unendlich vielen Arten der mathematischen Beziehung zwischen dem Winkel eines Strahles im Dingraum gegen die Achse und dem entsprechenden Winkel des Strahles im Bildraum frei. Die mathematisch einfachsten und daher für die Ableitung der Lage und Größe eines Gegenstandes aus seinem Bilde zweckmäßigsten „Projektionen" (hier im Sinne des Kartographen, nicht des Mathematikers gemeint) sind die stereographische, die orthographische und die äquidistante Projektion. Es ist nur nötig, das einfache Wesen der letzteren hier anzugeben, denn sie entspricht am besten dem Anblick des Raumes für das natürlich um sich blickende Auge.

Das Auge hat ja durch die Möglichkeit seiner Drehung in der Augenhöhle ein Gesichtsfeld von über 170° und sieht dabei trotzdem die Dinge immer ohne „Verzeichnung", weil es eben stets seine optische Achse auf den aufmerksam beobachteten Gegenstand richtet und nicht, wie das gewöhnliche Objektiv, mehr seitwärts der Achse gelegene Gegenstände (z. B. Kugeln) sozusagen „schief ansehen" und daher verzerrt sehen muß. Bei der äquidistanten Projektion liegt das Bild eines Punktes, der z. B. 50° von der optischen Achse absteht, doppelt so weit von der Bildmitte entfernt wie das Bild des Punktes, der auf dem Strahle von 25° Neigung gegen die Achse liegt, und allgemein ist der Winkelabstand von der Achse im Dingraum, gemessen in Bogengraden, dem Abstand des Bildpunktes von der Bildmitte, gemessen in Zentimetern, proportional.

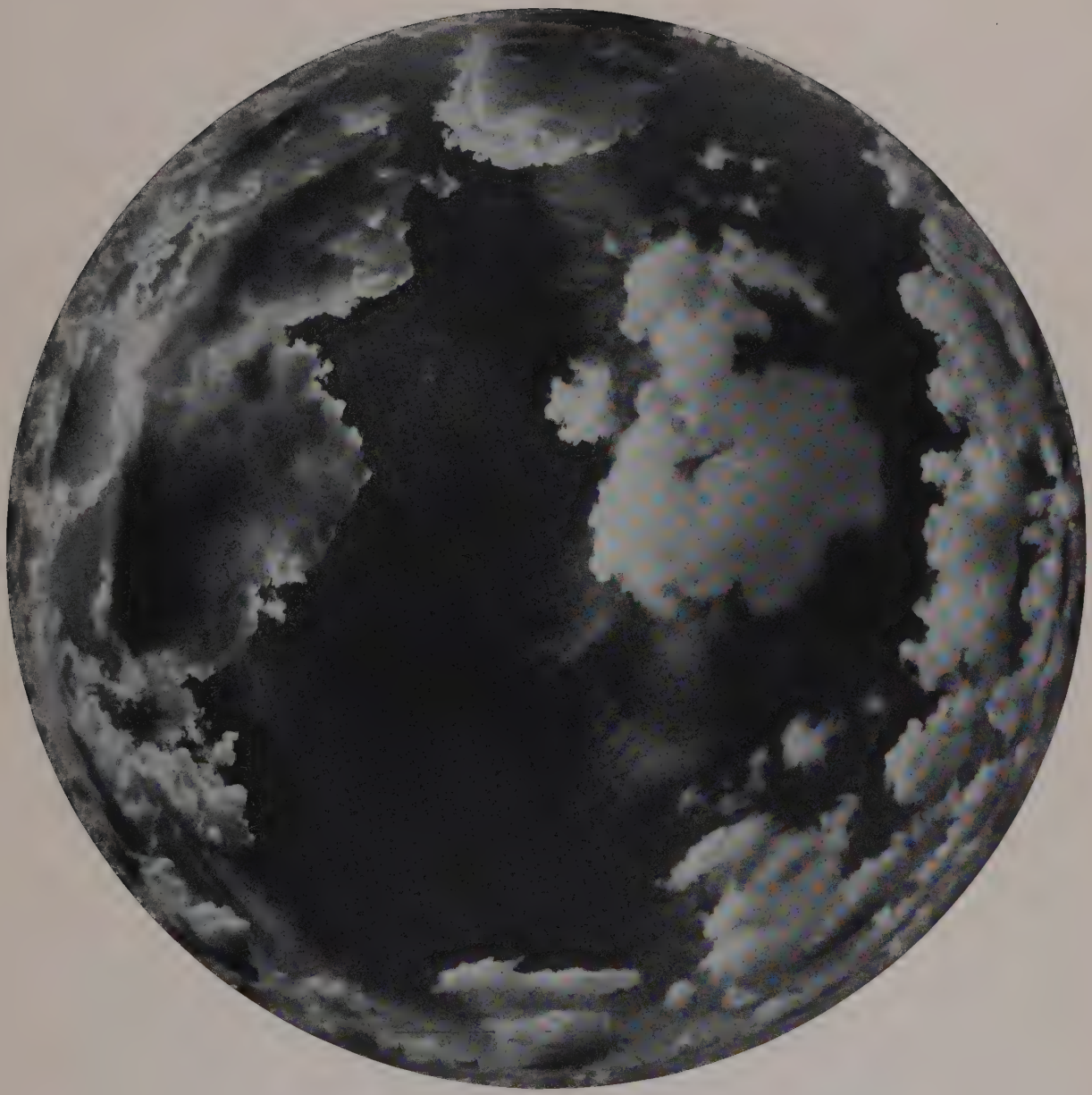
Ein Objektiv mit dem Gesichtsfeldwinkel von 180° und mit der äquidistanten Projektion als Abbildungsprinzip wurde vor einiger Zeit von dem englischen Optiker Robin Hill konstruiert und von der Firma R. Beck in London ausgeführt. Der Zweck eines solchen Objektivs wird wahrscheinlich nicht sofort einleuchten. Sein Konstrukteur dachte hauptsächlich an die Photographie des ganzen Himmelsgewölbes auf eine Platte für Zwecke der Meteorologie (Art und Maß der Bewölkung), sowie an Wiedergabe von Innenräumen auf einer einzigen Platte, die nach einem noch zu beschreibenden

Robin Hill — Innenbild einer Kathedrale (zum Artikel v. Socher)

Robin Hill — Entzerrter Ausschnitt aus obigem Bild

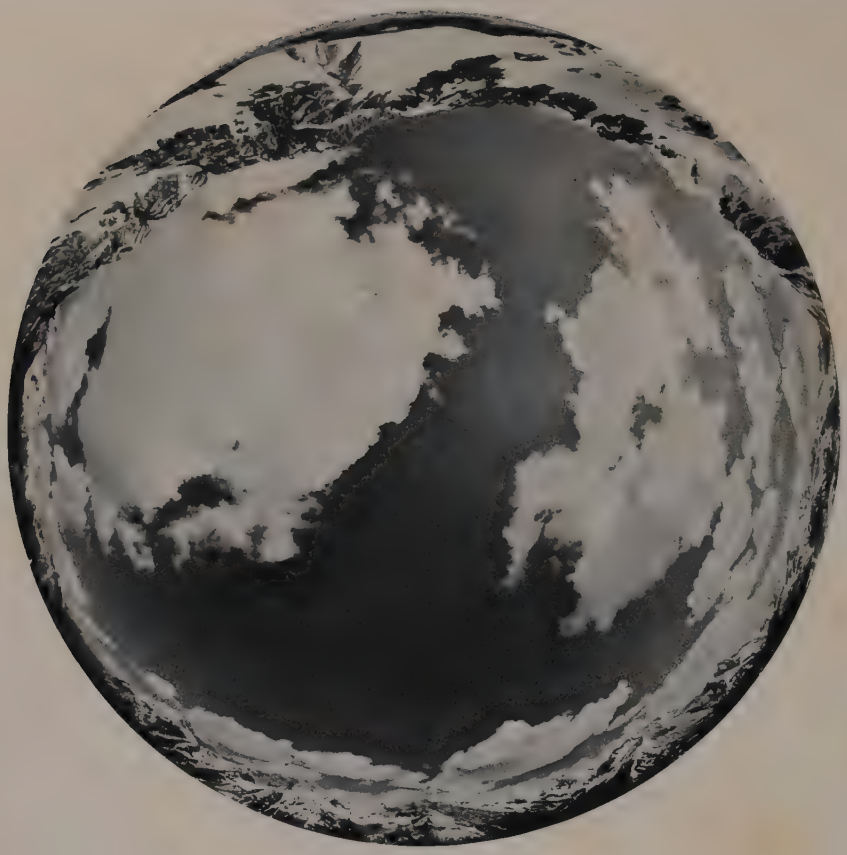
Robin Hill

Bahnhofsplatz von St. Anton (zum Artikel v. Socher)



Robin Hill

Wolkenhimmel (zum Artikel v. Socher)



Robin Hill

Gebirgslandschaft

Robin Hill

Wald (zum Artikel v. Socher)

Verfahren die Gewinnung mehrerer Ansichten des Raumes in der üblichen Zentralprojektion erlaubt. Vor der Beschreibung des neuen Objektivs soll noch auf ein Vorbild hingewiesen werden, das die Natur bot: das Fischauge.

Bei ruhigem Wasserspiegel kann der Fisch, wenn er senkrecht nach oben blickt, tatsächlich alles sehen, was über der Wasserfläche innerhalb des Gesichtswinkels von 180° liegt. Sein Auge braucht trotzdem, auch wenn es unbewegt bleibt, nicht etwa Strahlen mit einem Richtungsunterschied von 180° aufzunehmen. Während nämlich ein senkrecht auf die Wasserfläche fallender Strahl natürlich ungebrochen weitergeht, wird ein fast streifend einfallender Strahl durch den Eintritt in das Wasser nur um 42° aus seiner Richtung abgelenkt. Am Fischauge bildet ein solcher Strahl jetzt einen Winkel von 48° gegen die Senkrechte. Die ganze Außenwelt oberhalb des Wasserspiegels erscheint dadurch dem Fisch zusammengedrängt innerhalb eines Strahlenkegels, dessen Winkel an der Spitze zweimal 48°, also 96°, beträgt. Da bisher nicht von besonderen Eigenschaften des Fischauges die Rede war, sondern nur von der Strahlenbrechung im Wasser, könnte man glauben, daß sich wohl auch ein Schwimmer diese seltsame „Weltanschauung" des Fisches verschaffen könnte, wenn er die Augen unter Wasser zu öffnen vermag. Das ist unmöglich, weil die Krümmungsradien und Brechungsquotienten des Linsensystems Auge ganz darauf berechnet sind, daß die Brechung der Strahlen beim Eintritt ins Auge an einer Grenzfläche zwischen Luft und Hornhaut stattgefunden hat und nicht an einer ganz andere Strahlenablenkungen schaffenden Grenzfläche Wasser-Hornhaut. Das menschliche Auge kann also unter Wasser überhaupt kein scharfes Bild der Welt oberhalb des Wassers auf der Netzhaut zustandebringen. Der amerikanische Physiker Wood hat sich diesen Anblick der Außenwelt im Fischauge aber trotzdem verschafft, indem er ihn photographierte.

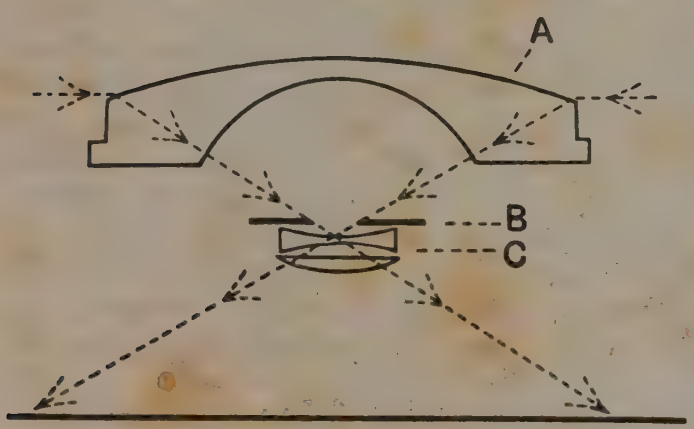
Er versenkte dazu nicht eine Kamera ins Wasser, sondern konstruierte eine wasserdichte Kamera, die an Stelle des Objektivs eine ebene Glasplatte trug. Die Glasplatte ersetzte durch ihre plangeschliffene Oberfläche den glatten Wasserspiegel, das Glas selbst ahmte die Wasserschicht zwischen der Oberfläche und dem Fischauge nach. Das Fischauge wurde durch eine Lochkamera in einfachster Weise ersetzt, indem ein kleines rundes Loch in die Versilberung gekratzt wurde, die die Glasplatte an ihrer Innenseite bedeckte. Die ganze Kamera wurde dann mit Wasser gefüllt, das den Raum bis an die photographische Platte ausfüllen muß, da ja auch im Fischauge zwischen Eintrittsöffnung und Netzhaut nicht wieder Luft, sondern ein Mittel von höherem Brechungsvermögen, der „Glaskörper", sich befindet. Wurde die Kamera, mit der Optik nach oben, z. B. unter einer Brücke aufgestellt und dort eine Aufnahme gemacht, so erhielt man ein Bild, wie ein Fisch im Wasser die Brücke gesehen hätte. Wurde die Kamera waagerecht gehalten, so erhielt man das Bild der Außenwelt, wie sie einem Fisch im Aquarium beim Blick durch eine Glasseitenwand erscheint. Eine solche Kamera, bei der nicht einmal ein Objektiv im üblichen Sinne vorhanden ist, erreicht also auf einfachste Weise ein Gesichtsfeld von 180°. Aber einmal ist eine wassergefüllte Kamera nicht leicht zu handhaben, besonders beim Plattenwechsel, und dann bildet sie auch Gegenstände um so dunkler ab, je näher diese dem Horizont der Kamera liegen. Die ebene Vorderfläche der Spiegelplatte bietet ja Strahlen um so weniger Fläche dar, je weniger Neigung diese gegen die Fläche haben.

Beide Nachteile wurden vermieden durch die zuerst von W. N. Bond erfolgte Einführung eines Objektivs, das nun an Stelle von Glasplatte und Wasserfüllung die

Einengung des Strahlenbündels von 180° Öffnung auf einen Strahlenkegel geringerer Öffnung übernimmt. Dieses Objektiv wurde verbessert von Robin Hill, dessen Konstruktion die schon erwähnte äquidistante Projektion als Beziehung zwischen Gegenstand und Bild liefert. Die ebene Glasplatte ist ersetzt durch eine große, außen schwach gekrümmte Linse, die auch horizontal einfallenden Strahlen genügend Eintrittsfläche bietet. Die innere Fläche der Linse hat eine sehr starke konkave Krümmung, und die durch die Vorderfläche abgelenkten Strahlen verlassen die Hinterfläche fast ohne weitere Ablenkung in einem Strahlenbündel von nur mehr etwa 120° Öffnungswinkel. Nahe der Spitze dieses Strahlenkegels liegt eine ziemlich enge Blende, und hinter dieser zwei weitere Linsen, die die Aufgabe haben, die starken optischen Fehler der ungewöhnlichen Vorderlinse zu korrigieren. Die chromatische Aberration, d. h. die Verschiedenheit der Schnittweiten für verschiedene Farben, wurde durch ein starkes Filter behoben, das fast nur eine Farbe zur Geltung kommen läßt. Die bei einem Öffnungsverhältnis von 1:22 ohnehin nicht große Lichtstärke wird dadurch allerdings noch mehr herabgesetzt, was aber bei Aufnahmen des Tageshimmels (Belichtungszeit etwa 1 Sekunde) belanglos ist.

Die unvermeidliche Verzerrung, die bei der Abbildung der Halbkugel auf eine ebene Kreisfläche auftritt, kann wieder beseitigt werden, denn man kann aus einer solchen Aufnahme mehrere Bilder ableiten, die den mit einer gewöhnlichen Kamera vom selben Standpunkt aus aufgenommenen Bildern eines kleineren Raumausschnittes gleichen.

Hierzu wird die Aufnahme (Negativ) mit 180° Gesichtsfeld wieder in die Kamera mit dem Hillschen Objektiv eingesetzt und von rückwärts beleuchtet. Durch das Objektiv treten dann vorn die Strahlen von den einzelnen Bildpunkten in der entgegengesetzten Richtung aus, in der sie bei der Aufnahme eingetreten sind. Genügend verlängert, würden sie sich in den Gegenstandspunkten wieder schneiden. Stellt man nun eine Kamera mit einem gewöhnlichen Objektiv in diesen Strahlengang, wobei also die Aufnahmekamera die Rolle eines Projektionsapparates hat, dessen Bild sich wieder über eine Halbkugel im Raum ausdehnt, dann kann man damit beliebige Ausschnitte ebenso aufnehmen, als stünde die zweite Kamera dem Naturausschnitt gegenüber.



A = Frontlinse, B = Blende, C = Korrektionslinse

Auf diese Weise wurde die hier abgebildete Entzerrung eines Ausschnitts aus der auf der gleichen Bildseite gebrachten ursprünglichen Innenaufnahme einer englischen Kathedrale abgeleitet. Die anderen hier abgedruckten Aufnahmen zeigen den Bahnhofsplatz von St. Anton (Tirol), eine Gebirgslandschaft und, mit waagerechter Kamera aufgenommen, einen Wald. Die Aufnahme eines Wolkenhimmels zeigt hier die Eignung des seltsamen Objektivs für seinen eigentlichen Verwendungszweck.

DIE PRAXIS DER PANCHROMATISCHEN AUFNAHME

Von

HEINRICH KÜHN, BIRGITZ (TIROL)

(Benutzung auch einzelner Feststellungen nur mit Quellenangabe gestattet)

Allem Anschein nach nähert sich nun die Entwicklungsgeschichte der panchromatischen Aufnahmeemulsion allmählich ihrem Abschluß. Sie hat interessante Stadien durchgemacht, deren kurzer Betrachtung ein paar einleitende Worte gewidmet seien.

Die ersten Versuche, einen Rotsensibilisator ausfindig zu machen, gehen noch auf Hermann Wilhelm Vogel, den Entdecker der Farbenempfindlichkeit überhaupt, zurück. Während aber das von ihm für die Grünsensibilisierung benutzte Eosin einen durchschlagenden, dauernd gültigen Erfolg bedeutete, mußte seinen Azalinplatten die geringe Rotempfindlichkeit gewissermaßen abgerungen werden. Vogels Nachfolger an der Berliner Lehrkanzel, Adolf Miethe, war es beschieden, im Äthylrot den ersten eigentlichen Rotsensibilisator von praktisch wertvollen Eigenschaften zu entdecken. Zur gleichen Zeit hatte, von denselben Grundlagen ausgehend, aber mit viel größeren Mitteln, Ernst König in Höchst die Herstellung jener Farbstoffreihen begonnen, die noch heute, nach zwanzig Jahren, auf der ganzen Erde dazu benutzt werden, Aufnahmeschichten für Orange und Rot empfindlich zu machen.

Obwohl uns also eigentlich schon längst die fertig ausgebauten technischen Mittel zur Verfügung standen, vermochte eine regelrechte Praxis der panchromatischen Naturaufnahme doch erst vor wenigen Jahren einzusetzen. Sie ist direkt verknüpft mit einer Entdeckung Lüppo-Cramers, deren überragende Bedeutung erst jetzt allmählich begriffen wird.

So vorzügliche Panplatten auch schon vor langer Zeit im Handel waren: ihre Verarbeitung begegnete größten Schwierigkeiten, weil die Entwicklung nicht zu überwachen war. Panchromatische Naturaufnahmen zu machen, war damals ein Hazardspiel. Fast ganz im Finstern, bei nur schwachem Grün-„Licht", kamen die Platten in den Entwickler, und erst die fixierten Negative ließen deutlich erkennen, was man eigentlich darauf hatte. Von einer zielsicheren Arbeit war da natürlich nicht zu reden. Das wurde mit einem Schlage anders, als Lüppo-Cramer die Möglichkeit fand, den Platten ihre Farbenempfindlichkeit vor oder während der Entwicklung zu nehmen. Allerdings machten zunächst nur wenige vom Verfahren der Narkose Gebrauch —, ein Beweis mehr für den Konservatismus, um nicht zu sagen: die Schwerfälligkeit oder Zurückhaltung, die in photographischen Kreisen (mit Ausnahme des Kino) herrscht. Aber der Weg zur Einführung der panchromatischen Aufnahmeschicht war frei, und wenn die Leute wüßten, wie einfach das Verfahren der Desensibilisierung im praktischen Gebrauch ist und wie bequem sich nun im „Dunkel"-Raum auch mit höchstfarbenempfindlichem Material umgehen läßt, würde niemand mehr nach den veralteten Methoden arbeiten wollen.

Wer aber gemeint hatte, daß mit der Plattennarkose nun die Herrschaft der allfarbenempfindlichen Schicht einsetzen würde, blieb im Unrecht. Es bedurfte eines ganz anderen Anstoßes, um überhaupt einiges Interesse für die Panplatte zu erwecken. Heute wissen wir, daß die Einführung des Nitralichtes, die diesen Anstoß gab, eigentlich Grund gewesen sein müßte, sich gerade der Panschicht gegenüber reserviert zu verhalten. Denn die an und für sich richtige Beobachtung, daß rötliche Beleuchtung vereint mit rotempfindlichem Material zu sehr kurzen Belichtungen im Porträtatelier oder überhaupt im Zimmer führen müßte, ließ zunächst übersehen, daß hier des Guten zuviel getan sei und statt richtiger Farbenwiedergabe Überkorrektionen in den rötlichen Hauttönen auftraten.

Haben derartige Mißerfolge, über deren tiefere Gründe hier noch ausführlicher gesprochen werden soll, zunächst auch einen gewissen Rückschlag bedingt, so vermag doch nichts mehr den weiteren Siegeszug der für alle Farben empfindlichen und daher ungewöhnlich viel Helligkeit ins Bild bringenden Panschicht aufzuhalten. Was zu tun bleibt, ist nur mehr Kleinarbeit. Die Erkenntnis, daß man anfänglich über das Ziel hinausgeschossen hatte, ließ zunächst Dämpfungsfilter einführen, dann aber auch direkte Änderungen an der Sensibilisierung vornehmen, die sich durchaus bewährt haben.

So kann man heute wohl sagen, daß wir am Abschluß der Entwicklungsgeschichte der Panplatte stehen. Mögen im einzelnen auch noch technische Verbesserungen kommen und kommen müssen: nach unserer jetzigen Erkenntnis vermag man nicht zu sehen, wie sich etwa die Empfindlichkeit für die grünen und roten Spektralbezirke noch weiter steigern ließe, ohne daß Unzuträglichkeiten in anderer Hinsicht auftreten würden, die hauptsächlich emulsionstechnischer Natur sind. So wird also nunmehr die Berechtigung gegeben sein, gewissermaßen abschließend über die Grenzen der Leistungsfähigkeit unserer panchromatischen Aufnahmeschichten zu sprechen.

Wenn das Gebiet der Panchromasie umfassend behandelt werden soll, so würde eine Besprechung, die lediglich nur Vorzüge rotempfindlicher Aufnahmeschichten gegenüber orthochromatischen klarlegen wollte, zwar Einzelheiten genug aufreihen können, die den Ausübenden zu interessieren vermögen, allein — die Weite eines freien Überblicks würde der Betrachtung fehlen. Gar der Laboratoriumsversuch, der in Auffindung von Zahlenwerten Genüge findet und zu eng an bestimmte Voraussetzungen gebunden ist, die dann draußen in der Natur nicht mehr zutreffen, verleitet vielmehr zu einseitiger und schiefer Beurteilung und vernachlässigt Umstände, die für die Praxis von großer, ja von entscheidender Bedeutung sein können. Es ist eben nicht so, daß die Natur als ein Mosaik gleichmäßig hell beleuchteter froher Farbflecken, wie sie im Prüfungsobjekt einer Farbentafel nebeneinander gereiht sind, der Aufnahmeschicht gegenübersteht. Vielmehr spielt in der Photographie die absolute Lichtmenge eine noch viel größere Rolle als die Lichtart, die Farbe.

Hier verdanken wir nun der Praxis mit der Panschicht wertvolle neue Einblicke. Denn wenn wir bisher manche Unvollkommenheiten in der photographischen Wiedergabe dem Mangel an vollendeter Farbenempfindlichkeit zugeschrieben hatten, so wissen wir heute, daß wir Erfolge an einer Stelle erwartet hatten, wo sie überhaupt für alle Zeit ausgeschlossen zu sein scheinen. Im Verhältnis zur helligkeitsrichtigen Abstufung vom Licht zum Schatten kommt auf der photographischen Platte der Farbenwiedergabe die nur untergeordnete Bedeutung zu, ganz anders also, als es der Fall beim optischen Eindruck auf unser Sehorgan ist. Wir sehen ja alles stets nur in Farben und übersehen dabei

die unendlich fein gegliederten Nuancen der reinen Helligkeitstönungen, die von der photographischen Aufnahmeschicht so unerbittlich objektiv aufgezeichnet werden. Wir sehen im Schatten des Baumlaubes oder eines Wiesenhanges immer viel mehr das Grün als eben „den Schatten". Aber die für Grün noch so stark sensibilisierte Platte gibt das übersonnte Laub oder Gras eher noch kreidig weiß und schneeig, als daß sie dem beschatteten Grün nur einen Teil seiner optischen Farbenhelligkeit gönnen würde. Mit diesen Tatsachen werden wir uns für immer abfinden müssen, weil eben ein grundsätzlicher Unterschied zwischen den Aufzeichnungen in der Emulsion und der Empfindlichkeit der Netzhautelemente unseres Sehorgans besteht.

So ist einzusehen, daß auch die allfarbenempfindliche Schicht nicht übermächtige Widerstände überwinden kann und auch ihre Leistungsfähigkeit begrenzt ist durch die Macht der Beleuchtungskontraste zwischen Hell und Dunkel. Versuche haben mir bewiesen, daß bei grell besonnten Nahobjekten die Farbenempfindlichkeit der Aufnahmeplatte überhaupt vollständig zurücktreten kann. Das reinste, also nicht blaustichige Rot einer Blüte ist auch auf farbenblinder Platte leidlich hell zu geben, wenn sich die Blume vor schwarzem Hintergrund befindet, also reichliche lokale Belichtung möglich wird. Andererseits tritt die Farbenempfindlichkeit stark hervor, sobald eine weiche, gleichmäßig oder fast gleichmäßig volle Beleuchtung über den Vorwurf ausgebreitet ist, die übrigens nicht unbedingt verflachend wirken muß, sofern Unschärfen in der Raumtiefe oder auch kleine Schlagschatten dafür sorgen, das Raumgefühl zu erhalten.

Ist diese Beleuchtung nun von warmer, rötlich-gelber Färbung, so feiert die Panplatte ihre Triumphe. Freilich oft zu große. Denn sie neigt unter solchen Verhältnissen nicht nur dazu, rote Töne so hell zu geben, wie sie unserem Auge tatsächlich erscheinen, sondern übertrieben hell zu bringen, sogar weißlich. Rot hat für uns aber stets einen feinen Mittelton, in dem verhaltenes Leuchten steckt, eine Glut, die sich in der Schwarz-Weiß-Umsetzung nur schwer ausdrücken läßt. Hier liegen die Schwierigkeiten der panchromatischen Naturaufnahme; nicht aber dort, wo sie gewöhnlich von Uneingeweihten gesucht werden, nämlich bei der rein technischen Verarbeitung des Materials in der Dunkelkammer.

Es hat sich gezeigt, daß die Beurteilung der Färbung des gerade auftreffenden Lichtes mit bloßem Auge meist unmöglich ist, deshalb unmöglich, weil oft jeder Vergleich fehlt. Denn wir befinden uns mitten in der von allen Seiten einheitlich wirkenden Beleuchtung, und nur wenn die blauen Schatten einer Abendstimmung den Kontrast schaffen, empfinden wir, wie stark rötlich die Lichtfärbung ist. Aber wohl niemand, den nicht die Panplatte belehrte, hatte bisher eine klare Vorstellung vom Rotgehalt der abendlichen Zimmerbeleuchtung durch das gewöhnliche Halbwattlicht.

Wir verdanken Arthur Freiherrn v. Hübl, dessen hohe Verdienste auch um die panchromatische Schicht niemals vergessen werden können, einen kleinen Lichtfärbungsprüfer, der mit einem Blick die bläuliche oder rötliche Nuance der Lichtfärbung abschätzen läßt. Das handliche, sehr nützliche Instrument wird von den Lichtfilterfabriken Ernst Braun in Basel und Max Kellner in Augsburg in den Handel gebracht.

*

Wenden wir uns nunmehr mit gleichzeitiger kurzer Kritik des vorhandenen Platten- und Filmmaterials der Aufnahmepraxis zu.

An panchromatischen Sorten ist heute kein Mangel mehr. Die meisten davon sind stark rotempfindlich, einzelne für Porträt- und Landschaftszwecke von übertriebener Rotempfindlichkeit. Indessen macht sich diese Eigentümlichkeit bei blauem Himmel nicht übermäßig geltend, weil dann alle Objekte von einem blauen Hauch übergossen sind und die ungefilterte Platte auch bei sehr kurzen Belichtungen überall, nicht nur im Rot, Helligkeiten gibt. Ganz falsch ist es aber, für die Panschicht hier tiefere Gelbfilter zu wählen. Die strengen Gelbfilter kommen bei der panchromatischen Aufnahme weder für Landschaft noch für Porträt in Betracht. Sie finden nur mehr Anwendung bei der Reproduktion nachgedunkelter Ölgemälde und von Intarsien. Dagegen hat sich für stark rotempfindliche Pansorten auch unter Tages ein leichtes, Rot dämpfendes Gelbgrünfilter als vorteilhaft erwiesen. Es ist herstellbar, indem zu den üblichen Gelbfiltergüssen der Dichte 0,5 oder 1,0 etwas Patentblau hinzugesetzt wird. Unentbehrlich aber sind Grünfilter, wenn hoch rotempfindliche Platten oder Filme im Abendlicht, draußen in der Natur vor Sonnenuntergang oder im Zimmer bei Halbwatt, zur Verwendung gelangen sollen. Ohne dämpfende Grünfilter stellen sich sonst unter Umständen Überkorrektionen des Rot ein, die eine Aufnahme ganz unbrauchbar machen können. Andererseits erscheint aber lebhaft sonniges Grün durch stark rotempfindliche Emulsionen viel zu dunkel und tot wiedergegeben, unterkorrigiert, wenn nicht ein Grünfilter dafür sorgt, daß die vorhandene schwache Grünempfindlichkeit einigermaßen zur Geltung gelangt.

Leider verschlucken nun aber alle Grünfilter so viel Licht, daß die Belichtungszeiten sehr merkbar, auf mindestens etwa das Sechsfache, verlängert werden. Das ist für die Porträtpraxis natürlich ein schwerer Nachteil. Es gibt da zwei Möglichkeiten der Abhilfe. Entweder kombiniert man das verwendete Halbwatt- oder Nitralicht mit einer weißlichen Lichtquelle, also gewöhnlichem Bogenlicht, oder man benutzt ein Aufnahmematerial von beschränkter Rotempfindlichkeit. Tut man keines von beiden, so riskiert man blutleere Gesichter, kreidige Masken, wie wir sie aus den Holzschnitten Ostasiens kennen. (Dem Eindruck der monumentalen Vereinfachung solcher Kunst vermögen wir uns gewiß nicht zu entziehen, aber bei photographischer Darstellung geht uns das Verständnis für die Reize einer vollständig tonlosen Haut ab. In Japan aber und besonders in China werden hoch rotempfindliche Aufnahmeschichten starkem Interesse begegnen können.)

Wer nicht selbst die Untersuchung auf den Grad der Farbenempfindlichkeit durchführen kann oder will, beachte die Fabrikangaben über Empfindlichkeit für weißes und gelbes Licht. Ist die Differenz groß, so ist die Sorte stark rotempfindlich, ihre Vorzüge sind also nach europäischen Begriffen nur scheinbare.

Panschichten mit gedrückter Rot- und gleichzeitig erhöhter Grünempfindlichkeit, wie sie für unsere Zwecke erwünscht sind, werden meines Wissens bisher nur durch Perutz in München hergestellt. Die Perutzsche „Pan-Porträt-Platte“ entspricht auch einer anderen Anforderung der Jetztzeit sehr gut: jener nach weicher Tonwiedergabe. Ein derartiges Material erweist sich als besonders leistungsfähig, weil es niemals andere als ganz helle Gelbfilter erfordert, also überall die kürzesten Belichtungen ermöglicht, und die Gefahren der zu hellen Wiedergabe des Rot vollständig, auch bei Halbwattlicht, ausschließt.

Immerhin hat man bei sämtlichen panchromatischen Sorten daran zu denken, daß sie ungefiltert alle Farben, auch das Blau, ziemlich hell geben, man also reine Licht-Schatten-Gegensätze unbedingt anzubringen hat, damit das Bild nicht durch ein Nebeneinander gleichmäßig heller Töne langweilig wird. Das Blau sollte stets, entweder durch

helles Filter oder durch gelbliche Beleuchtung, in Ton gesetzt werden. Kommt zu der dann erreichten Ähnlichkeit der Farbe noch die Ähnlichkeit der Form hinzu — hervorgerufen durch etwas seitliche, kräftige Beleuchtung —, so werden sich durchaus befriedigende Ergebnisse einstellen.

Es gibt nun Fälle, namentlich in der Porträtpraxis, wo die Entscheidung über die Wahl der zweckmäßigsten Mittel, d. h. der anzuwendenden Lichtfärbung und der Filter, schwierig wird. Bekanntlich ist es immer als ein besonderer Vorzug der allfarbenempfindlichen Schicht hingestellt worden, daß Retuschen unnötig werden. Will man nun z. B. starke Sommersprossen unauffällig machen, die in der gewöhnlichen photographischen Wiedergabe ein Gesicht bekanntlich so entstellen können, daß man nicht an eine gesund verbrannte Haut, sondern an eine schwer erkrankte glaubt, so muß der Rotempfindlichkeit der Aufnahmeplatte freier Lauf gelassen werden. Dann aber erscheinen auch die geröteten Wangen blaß. Bei rotem Haar ist es ähnlich. Gibt man es hell, dann kommt das oft gleichzeitig vorhandene Blau der Augen fast schwarz, und der Gesamteindruck befriedigt nicht. Hier gibt es also ähnliche Schwierigkeiten wie bei der orthochromatischen Aufnahme, wenn ein Wiesenhang gegen tiefblauen Himmel steht oder grelle Sonnenreflexe auf frischgrünem Laub vor dunkler Luft spielen. Überall in solchen Fällen vermag nur künstlerisches Feingefühl, unterstützt von gründlichen Materialkenntnissen, zwischen den Möglichkeiten die richtige Wahl zu treffen, niemals aber mechanisierend angewandte Wissenschaft! Der noch weit verbreiteten Annahme, im sogenannten tonrichtigen Filter ein Allheilmittel zu sehen, widerspricht die Erfahrung der Praxis oft genug.

Objekte mit geringem Tonumfang, also mäßigen Helligkeitsgegensätzen, sind verhältnismäßig leicht auch bezüglich der richtigen oder doch plausiblen Helligkeit der farbigen Erscheinung wiederzugeben. Treten aber stärkere Beleuchtungsgegensätze auf, so wachsen die Schwierigkeiten nach jeder Richtung. Im Gegenlicht ist es dann so, daß an die Farbe überhaupt nicht mehr gedacht werden kann und die Bezwingung der reinen Licht-Schatten-Kontraste die ganze Aufmerksamkeit erfordert.

Bei solchen Gegenlichtarbeiten ist eine technische Eigenschaft des Materials wichtig, die nämlich, daß es die unnatürliche Verbreiterung hellster Töne und das Auftreten direkter Rückspiegelungen in die Schicht durch geeignete Maßnahmen verhütet.

Die Bildung von Reflektionslichthöfen wurde besonders erfolgreich bekämpft von der Agfa, die ihrem vortrefflichen, nur noch etwas zu rot- und zu wenig grünempfindlichen Roll- und Pack-Panfilm einen stark gefärbten, schwärzlichen Hinterguß gab, und von englischen Fabriken, die auf der Glasseite ihrer Platten einen leicht löslichen Ruß-Rückstrich anbringen. Das sind alles Mittel gegen die schädliche Wirkung übergroßer Lichtmengen, die nach dem vollen Durchdringen der Emulsionsschicht, von der Rückseite des Schichtträgers gespiegelt, wieder in die Bromsilbergelatine zurückfluten. Aber es gibt für die hochfarbenempfindliche Aufnahmeschicht, die feinkörnige im besonderen, ein noch wichtigeres Thema, das sich nicht mit der Unschädlichmachung der bereits wirksamen Fehler beschäftigt, sondern vielmehr das Auftreten eben dieser Fehler von Anfang an einzuschränken bemüht ist.

Es handelt sich da um die primär innerhalb der Emulsionsschicht auftretenden Lichtverbreiterungen, die man bisher mit dem Ausdruck „Diffusionslichthöfe“ bezeichnete. Der Ausdruck „Lichthof“ scheint in diesem Falle nicht gerade glücklich gewählt, weil wir in Erinnerung an das bekannte Phänomen des „Hofes“ um den Mond eine Vorstellung

mit dem Begriff verbinden, die hier nicht zutrifft. In unserem Fall sind es Streuungen nach Tiefe (Diffusion) und Seiten (Dispersion) hin, die vom Lichteintritt an der Schichtoberfläche ihren Ausgang nehmen und an sich niemals die Ringform bilden können. Sie sind von praktisch höchster Bedeutung, weil sie den Lichtern die Detailzeichnung nehmen. Bekanntlich sind aber Photographien mit breiten, schlecht durchgezeichneten Lichtern reizlos.

Daß es bei der photographischen Abbildung ganz allgemein ohne eine Verbreiterung der hellsten Stellen des Mattscheibenbildes nicht abgeht, ist leicht verständlich. Denn die Aufzeichnung von Lichtimpulsen setzt überhaupt voraus, daß das Licht Widerstände vorfindet, durch die es zu einer örtlichen Energieentfaltung gezwungen wird. Eine vollständig durchsichtige, farblose Schicht würde das Licht ohne besondere Leistung hindurchlassen müssen. Es kann daher keine lichtempfindliche Schicht vollkommen farblos durchsichtig sein. Sie enthält vielmehr eine Unzahl kleinster Widerstände, die ihrer kristallinischen Struktur nach das von ihnen selbst nicht verarbeitete Licht an ihre Umgebung weiter spiegeln. Je feiner unterteilt die Kornhäufchen einer Emulsion, desto stärker die Streuung.

Emulsionen, die hervorragend stark farbenempfindlich gemacht wurden, indem Feinkorn gefärbt und nach besonderem Verfahren ohne Vergröberung gereift wurde, zeigen leider den Fehler von Dispersion und Diffusion meist in besonders hohem Maße. Man wendet als Gegenmittel jetzt vielfach die Methode der Oberflächenentwicklung an, um einem Zusammenwachsen der Lichter möglichst zu begegnen. Aber das Verfahren ist nicht ohne Nachteile für die richtige Wiedergabe der Tonabstufungen gerade innerhalb der hellsten Bildstellen. Es bedeutet nur eine Nothilfe, nicht mehr.

Eingehende, inzwischen auch von verläßlichster Seite bestätigte Untersuchungen haben mir bewiesen, daß von einer richtigen Aufzeichnung der Tonabstufungen zwischen höchstem Licht und tiefem Schatten bei allen halbwegs gegensatzreichen Objekten nur gesprochen werden kann, wenn das latente Bild und die durch die Entwicklung aufgebauten Silberniederschläge ein mit den Spitzen in die Tiefe reichendes, möglichst exaktes Relief darstellen. Die Oberflächenentwicklung nun muß auf diese Tiefenreduktion verzichten. Daher ihr Fehler, daß die Lichter ohne Gliederung und Zuspitzung abgebildet werden, namentlich wenn es sich um grell beleuchtete Stellen neben tiefen Schatten handelt.

Man hatte bisher auch angenommen, daß im geraden Stück der sogenannten Gradationskurve die Helligkeitsabstufungen ohne weiteres relativ richtig, d. h. in ihren Beziehungen zueinander richtig, wiedergegeben würden. Das trifft zu für Emulsionen einheitlich gleicher Kornempfindlichkeit, nicht aber für die modernen Fabrikate verschiedenster Korngröße. Hurter und Driffield hatten mit der Kornempfindlichkeit als einer Konstanten gerechnet. Heute herrscht in den Emulsionen, die sich gegenseitig an Empfindlichkeit zu überbieten trachten, vielfach ein Korn-Durcheinander. Infolgedessen ist es selten mehr möglich, Töne klar voneinander zu trennen, namentlich innerhalb der Lichter und Schatten. Die Aufnahmeschichten vermögen nur Tonkontraste von etwa 1:10 (bei Entwicklungseingriffen 1:30, allerhöchstens 1:100) helligkeitsrichtig abzustufen. Die Gradationskurve gilt in ihren üblichen Ausdeutungen bezüglich Helligkeitswiedergabe und Belichtungsspielraum nur für Körner gleicher Empfindlichkeit. Genau genommen, stimmt auch diese Annahme dann nicht mehr, sobald es sich um einen Vergleich mit der Naturerscheinung handelt. Der persönliche, physiologische Sehprozeß ist derart verwickelt,

daß an einen Versuch der Schilderung auch nur der wichtigsten einschlägigen Vorgänge hier nicht gedacht werden kann. Die physiologische oder, wie man im Hinblick auf die ursprüngliche Bedeutung des Wortes auch sagen könnte, ästhetische Helligkeitskurve verläuft in ihrem Unterteil, dem Schatten, ziemlich steil, übergeht aber flach die Mitteltöne, um dann in ihrem oberen Ast besonders steil anzusteigen. Allgemein verständlich heißt dies: unser Auge nimmt auch bei grellsten Lichtkontrasten reiche Einzelheiten in den Schatten wahr, ist an den Mitteltönen uninteressiert, trennt aber mit verengerter Pupille die Abstufungen der Lichter überaus scharf. Man könnte in Übersetzung auf die photographische Ausdruckssprache sagen: es überbelichtet die Schatten und unterbelichtet gleichzeitig die hellsten Töne.

Mit dieser Erkenntnis wird, wie man mit der Zeit noch einsehen wird, der Lehre von den Vorteilen des lang in gerader Richtung verlaufenden Teiles der Kurve der Boden entzogen. Wer der Naturerscheinung nahe zu kommen bemüht ist, wird auch jener Theorie, die aus dem geraden Kurvenverlauf nun den großen Belichtungsspielraum ableiten möchte, mit berechtigter Skepsis gegenüberstehen. Es gibt Platten- und Filmfabrikate, die man belichten kann, wie man will: immer ist eine Art Bild darauf, doch niemals mit klar und kräftig gegeneinander abgesetzten Tönen. Solche Mischemulsionen verfolgen den kommerziellen Zweck, auch bei ärgsten Fehlbelichtungen und in Fällen nicht zu versagen, wo große Lichtkontraste sonst Bildhärten unvermeidlich machen würden. Wer sich aber vorstellen wollte, daß die vorhandenen höchstempfindlichen Körner nur die Details der Schatten aufzeichnen würden, wie dies für die Abstufungen der Lichter tatsächlich die wenig empfindlichen Komponenten besorgen, würde übersehen, daß die hochgereiften Körner mit ihrer Deckung die Lichterdurchzeichnung überlagern und somit zu schwer schädigenden Tonfälschungen führen, wieder eben zu einer Verflachung und Verbreiterung der Lichter. Hier, in bezug auf die Wiedergabe der Helligkeitskontraste und der Differenzierungen innerhalb von Licht und Schatten, ist also noch einige Arbeit zu leisten, deren Wichtigkeit, wie dargelegt wurde, über die Bedeutung der eigentlichen Farbenwiedergabe noch hinausreicht.

*

Eine Besprechung unseres modernsten Aufnahmematerials würde unvollständig sein, wenn sie nicht auch die Technik der Entwicklung berühren wollte. Für viele umschwebt die Panplatte und den Panfilm noch immer der Nimbus des Geheimnisvollen, etwas Unheimlichen. Das rührt einfach daher, weil man sich begreiflicherweise über ein paar Grundbegriffe nicht ganz klar war, deren Kenntnis allerdings vorausgesetzt werden muß, sollen nicht Mißerfolge die Freude an der Arbeit beeinträchtigen. Es ist mir vorgekommen, daß jemand, der Bücher über Photographie geschrieben hat, sein Urteil über die Panplatte dahin abgab, daß sie nichts wert sei. Nur, weil er mit seiner Dunkelraumbeleuchtung einen schweren Fehler begangen hatte!

Die Panschicht ist natürlich für alle Farben empfindlich. Also gibt es zum Ein- und Auslegen von Platten und Filmen überhaupt kein sicheres Licht. Man erleuchtet den Dunkelraum mit einem bestimmten Grünlicht, weil die Pansorten ebenso wie die hochorthochromatischen für gewisse Spektralbezirke die relativ geringste Empfindlichkeit zeigen. Aber auch gegenüber dem schwächsten Grünlicht sind die Platten, solange sie

noch nicht narkotisiert sind, mit äußerster Vorsicht zu behandeln. Jede noch so geringe Bestrahlung ist zu vermeiden. Die Schichten sind daher in größerer Entfernung und abgewendet von der Laterne in das Vorbad zu bringen und auch dort während 2 bis 3 Minuten vor dem Laternenlicht zu schützen. Das Vorbad besteht aus einem Gramm Pinakryptolgelb, gelöst in einem Liter heißen Wassers, ist aber natürlich erst nach dem Erkalten brauchbar. Die narkotisierte Platte verträgt Grünlicht sehr gut, sogar Orange- und Gelblicht. Aber die verschiedenen Sorten panchromatischer Erzeugnisse verhalten sich verschieden bezüglich der Zeit, die bis zum Eintritt der vollen Narkose benötigt wird. Das Vorbad muß die ganze Emulsionsschicht bis zum Grund durchdrungen haben, wenn sich nicht in dem Moment, wo man die Platte nahe am Laternenfilter in der Durchsicht betrachtet, Schleier einstellen soll. Es scheint mir daher immer empfehlenswert, die Narkose auch während der Entwicklung fortzusetzen. Für diesen Zweck wird, weil sich das sonst ausgezeichnete Pinagelb hier nicht bewährt, etwa ein Zehntel des Entwicklervolumens durch eine Lösung von Pinakryptolgrün 1:500 ersetzt. Wer sich erst einmal in diese einfache Entwicklungstechnik eingewöhnt hat, wird Dr. Lüppo-Cramer für das wunderbare Verfahren der Narkose, mit dem er uns beschenkt hat, dauernd dankbar sein. (Siehe: Dr. Lüppo-Cramer, „Über Hellichtentwicklung und Verwandtes“ in „Das deutsche Lichtbild“, Band 1928/29.)

Unser heutiges panchromatisches Aufnahmematerial ist mindestens ein halbes Jahr haltbar, soll aber beim Lagern vor feuchtwarmer Luft geschützt werden. Beim Entwickeln ist jedes Quälen zu vermeiden. Behandlungsschwierigkeiten gibt es sonst nicht mehr. Wenn überhaupt von Schwierigkeiten gesprochen werden kann, so liegen sie auf ästhetischem Gebiet, bei den Zweifeln und Unsicherheiten, wie weit man wohl im konkreten Fall der Rotempfindlichkeit freien Lauf lassen soll. Aber es ist wohl nur eine Frage der Zeit, daß der von Perutz mit seiner „Pan-Porträt“ erfolgreich betretene Weg auch von anderen Fabriken eingeschlagen wird, obwohl das hier gelöste Problem der Erreichung höchster Grünempfindlichkeit bei gleichzeitig gerade richtiger Dosierung der Rotsensibilisierung nicht gerade einfach sein dürfte. Denn es hatten sich mit der gleichen Aufgabe schon früher viele und tüchtige Köpfe abgeplagt, die klar vorausgesehen hatten, daß die Praxis der panchromatischen Aufnahmeschicht unbedingt die Forderung nach gleichzeitig hoher Grünempfindlichkeit stellen werde.

Mit in Abhängigkeit von der hellen Rotwiedergabe hat die richtig beschaffene allfarbenempfindliche Platte den großen Vorzug, daß sie von sich aus freiwillig, ohne daß man sie immer durch lichtraubende Filter dazu zwingen müßte, viel Licht ins Bild bringt. Die Negative dürfen ruhig etwas gedeckt aussehen. Die Positive haben dann etwas Heiteres, Frohes. Die Belichtungszeiten sind überaus kurz, und zwar dann am kürzesten, wenn die Rotempfindlichkeit im Verhältnis zur Grünempfindlichkeit keine übermäßig hohe war. Das mag paradox klingen. Wer aber diese Darlegungen gelesen hat und die Schädlichkeit von Übertreibungen einsieht, wird verstehen, warum das so ist.

ZUR PSYCHOLOGIE DES SEHENS

Von

ERNA LENDVAI-DIRCKSEN, BERLIN

Nie ist ein Was in seiner Bedeutung entscheidend, sondern immer das Wie dieses Was. Was von Anbeginn in der Welt war, hat sich nicht geändert, wohl aber, wie es angesehen, herausgegriffen und verwertet wurde. Nicht einmal zwei Menschen sehen dasselbe auf gleiche Weise, weil jeder durch seinen Bewußtseinsstand anders damit verbunden ist. Der Forstmann sieht die Tiere seines Waldes anders an als der Bauer, dem sie die Saat abfressen; und dem Stadtmenschen sind die am Waldrand äsenden Rehe wieder ein ganz anderes Erleben. Jeder sieht das ihm Wichtige. Man kann also sagen, der Mensch sieht so, wie er ist, soweit seine Einsicht geht und was er begreift. Es ist also seine Verfassung, die sich durch die Augen mit der Außenwelt auseinandersetzt, die für ihn Sinn oder Unsinn bedeutet oder gar nicht einmal wahrgenommen wird. Also nicht die Dinge sind das Entscheidende, wie eine materielle Welteinstellung glaubhaft machen möchte, sondern die Einschätzung ihres Wertes. Art, Betonung, Gruppierung der Dinge lassen erkennen, was einem Menschen, einem Volk wichtig ist, und der Nachlaß der großen Kulturen ist in diesem Sinn ein Lebenszeugnis für das innere Bild, dem sie das Äußere zum Gleichnis schufen. Um so gewaltiger ist der Eindruck dieses Geisteserbes, je einheitlicher in der Mannigfaltigkeit und mannigfaltig in der Einheit es sich ausdrückt. Aus diesen Schöpfungen ist über verwehte Zeiten hinweg ein Lebensrhythmus in Harmonie und Schönheit zu spüren, und dieser Besitz gilt der Menschheit für heilig und kostbar. Immer ist eine Kultur an ihre Ursprungslandschaft gebunden, sie wurzelt darin wie eine Pflanze im Mutterboden und verändert sich oder stirbt, wenn sie verpflanzt wird. Beschäftigt man sich mit dem Wesen einer Kultur, so findet man immer die Totalität des Lebens ohne Unterdrückung von Kräften, ohne Einseitigkeit. Schöpferisches Wesen schuf aus Magie der Seele und Zucht des Geistes die Sicherheit eines Richtigen, allein Möglichen, eben die Form für ein inneres und äußeres Dasein, in dem der ganze Mensch zu seinem Recht kam.

Alles, was sich nach seinem innewohnenden Gesetz vollenden soll, braucht den Zentralpunkt eines Fürwahrhaltens, das Wissen und Gewissen zugleich ist. Kultur kann nur aus dem Einklang zwischen Kopf und Herz entstehen, und wo sich dies Maß verschiebt, verzerrt sich auch das Weltbild, und es entstehen Spannungen und Unsicherheiten, die zu Zerrissenheit und Unruhe führen. Es ist also die innere Gerichtetheit aus Gefühl und Geist, die eine Weltanschauung bestimmt und daraus ihr Lebensgehäuse baut.

*

Obgleich unsere Zeit deutlich den Stempel von Wissenschaft, Technik und Wirtschaft trägt, kann man dennoch von Einheitlichkeit schwer reden, weil der Mensch von heute durch einseitige Aufmerksamkeit und Überlastung aus dem Gleichgewicht gebracht wurde. Wenn es auch keinen Sinn hat, über schlechte Zeiten zu murren, ist es aber wohl angebracht, über die Gründe der allgemeinen Nöte nachzudenken, und die Wurzel

alles Übels ist letzten Endes die Vernachlässigung des Innenlebens. Der moderne Mensch kommt mittels Zeitung, Telephon, Radio, Flugzeug zu allem, nur nicht zu sich selbst. Der Wahn des Vielen und Immernochmehr verlangt dauernde Steigerung und Überbietung, Eindruck jagt Eindruck, der nie zum Erlebnis werden kann, weil die Ruhe dazu fehlt. Abgestumpftheit, Blasiertheit und Ekel sind natürliche Folgen, und nur Reizmittel und Sensation haben eine Aussicht auf Wirkung. Das ist ein unnatürlicher Zustand, der schwere Gefahren für den einzelnen wie für ein Volk nach sich zieht. Aus Mangel an organischer Wertung ist es zu verstehen, daß man sich nach Richtlinien umsieht, die das Uferlose begrenzen sollen, und so ist es eine gute Zeit für das Gedeihen von Schlagworten, die alles versprechen und nichts halten. Es mag für eine verborgene Sehnsucht gelten, wenn eine dieser seligpreisenden Ankündigungen sich „neue Sachlichkeit" benennt. Sie scheint Wahrheit und Beruhigung zu haben und beweist seit Jahren eine anhaltende Zugkraft und Suggestionswirkung. Das fast Tragische ist nur der Befund, der dahinter steckt. Unbeschadet dessen, daß das Leben unbarmherzig mit allen Mitteln weiterkämpft, wird überall die Flagge der Sachlichkeit gehißt, und man könnte wirklich nicht sagen, welche Interessenkämpfe nicht den Nimbus der Sachlichkeit herangezogen hätten.

*

Wer ist sachlich und was ist sachlich? Bestimmt ist es das Tier, das nur sieht und annimmt, was es urtümlich aus seiner Naturanlage angeht. Es verhält sich dazu sicher und eindeutig, weiß, was es tun muß und wird in seiner Geschlossenheit als schön empfunden. Vom Menschen kann man das nicht so ohne weiteres sagen, wenn man von der ungespaltenen Kinderzeit absieht. Sicherlich aber nicht vom Menschen von heute, der seine alten Götter begrub und nun von Glaubenssätzen internationaler Prägung leben muß. Hinzu kommt die Skepsis, die durch analytisches Denken die Welt auseinandernimmt, ohne sie wieder zum Erlebnis aufbauen zu können. Denn es ist eine furchtbare Tatsache, daß die einseitige Gehirntätigkeit die Empfindungsseele abstumpft und zuletzt als Wagner im Faust sich unbedenklich lobt, „wie wir es doch so herrlich weit gebracht". Die rein gehirnmäßige Einstellung merkt nicht seine eigenen falschen Schlüsse, verdichtet Hypothesen zu Wahrheit, die dann als Aberglaube eine Zeitlang ihr Wesen treiben. Wenn Not und seelische Einbrüche diese Oberflächenwelt erschüttern, so steht der Mensch ratlos und ist preisgegeben. Die gefühlsmäßige Verbundenheit mit dem Leben ist schon ein sicherer Führer zu den Wirklichkeiten, und dieses Insichsein erst ist das Leben in seiner intensiven Fülle. Es ist das Geheimnis des Künstlers im erweiterten Sinn. Unwandelbar im Innern, wandelbar im Äußern. Denn alles Ding hat nicht seine zwei, sondern unendlich viele Seiten und Perspektiven. Diese innere Sicherheit ist die einzige Sachlichkeit, die es gibt und ist dieses: zu sein, was man ist. So einfach und selbstverständlich es scheint, so schwer ist es zu erreichen, und man bekommt auf entscheidende Lebensfragen leichter zehn Antworten von außen her als eine einzige von sich selbst, und doch gerade ist das entscheidend, was aus intuitiver Erkenntnis die Daseinsformen für den einzelnen wie für ein Volk natürlich und auskömmlich zu schaffen vermag und hat mit dem subjektiven Urteil einer Interessenbestimmtheit nur soviel zu tun, als zum Lebensschutz gehört. Sie erkennt das Richtige des Augenblicks und hängt sich an keine Formel. Nur wer unverkrümmt durch Dogmen in eigener Senkrechte lebt, ist lebendig beweglich, sprungbereit in

Notlagen, erkennt die eigenen Grenzen und weiß darin zu leben und zu schaffen. Er ist frei in der einzigen Freiheit: frei in seinem eigenen Gesetz. Das ist sowohl Ruhe als höchste Verpflichtung und einziger Weg aus der Verwirrung der zusammengebrochenen Welt.

Denn nur diese eingeborene Sachlichkeit versteht es, ihren falschen Doppelgänger, den Wolf im Schafskleid, zu entlarven.

*

Wir haben gesehen, daß ein jedes Wesen im Grund nur das sieht, was es interessiert, und der Photograph ist durch seine Arbeit sogar direkt kontrollierbar, was und wie er sieht. Unfreiwillig bestätigt das auch die sogenannte neue Sachlichkeit, die zwar weder neu noch sachlich, sondern einfach eine Richtung ist, die eng mit dem internationalen Wirtschaftsleben und seinem Rückschlag auf die persönliche Verfassung des Menschen zusammenhängt. In dieser Art des Sehens tritt eindeutig ihre Interessensphäre zutage. Man hört wohl vom Zeitgeist sprechen und ist versucht, mit Faust zu sagen: „Was ihr den Geist der Zeiten heißt, das ist im Grund der Herren eigener Geist." Bestimmend für diese Weltanschauung ist ihre materielle Einstellung, deren Drehpunkt die Weltwirtschaft mit ihren Konsequenzen ist. Der unselige Wahn, immer nach außen sehen zu müssen, alle Aufmerksamkeit auf das zu lenken, was andere tun, was im Ausland Geltung hat, ist eine Folge des Lebenskampfes, der immer nackter wird, nachdem die Riesengeschwulst der Wirtschaft zusammengeschrumpft ist und der arme, ausgemergelte Volkskörper in Erscheinung tritt. In diesem Wettbewerb um merkantile Werte ist die Photographie auf einen bisher ungebräuchlichen Ausdruck gekommen, der ihre praktische Verwertbarkeit erheblich steigert. Für Handel und Industrie ist die Reklame ein internationales Verständigungsmittel geworden, und die Photographie hat es verstanden, in plakatmäßiger Wiedergabe deren Erzeugnisse in einer Weise darzustellen, die mehr als die Zeichnung den Nimbus der absoluten Naturtreue hat. Frappant sind die Wirkungen, die in Kombination mit Schrift und Zeichnung eine Ware in aparter Sicht und kapriziöser Komposition augenfällig macht. Mit bewußter Unterdrückung der Mitteltöne, erreicht durch Unterexposition und entsprechende Entwicklung von Platte und Papier, wird eine der Graphik eigne Wirkung angestrebt, die sie hervorragend zu Reklamezwecken befähigt. Die Bildelemente sind linear-ornamental, klare, nüchterne Atmosphäre der Beschränkung auf die Wiedergabe einer Sache, deren Form und Stofflichkeit. So gut und berechtigt es ist, unter Ausschaltung der im photographischen Material gegebenen Tonskala, die Photographie einer größeren Verwendbarkeit anzunähern, so darf doch nicht übersehen werden, daß es sich hier im strengen Sinn um einen Fehler handelt, der zur Tugend gestempelt wird. Es geht aber nicht an, wie Propheten der neuen Richtung es tun, diese Nutzphotographie als Sachlichkeit auszugeben. Denn ganz eindeutig wird die Grenze zur Graphik überschritten, und viel anfechtbarer vom orthodoxen Standpunkt aus ist die Willkür der Tonskalenbehandlung, als das pharisäische Geschrei über die malerische Tendenz des Gummi- und Bromöldrucks berechtigt wäre. Beide Arten des Sehens verraten ihren Sinn vom erreichten Ausdruck her, und dieser ist entweder gut oder schlecht. Denn eine Sachlichkeit im strengen Sinne kennt die Photographie nicht, solange nicht auch die Optik absolut richtig zeichnet, die Platte korrekt farbenwertig wird und die chemische Behandlung mechanisch durchgeführt ist Es wird also wohl diese Sachlichkeit immer eine Münchhausen-Geschichte bleiben.

Neben der Sachabbildung der neuen Richtung zeigt sich in zweiter Linie eine Strömung, die folgerichtig damit zusammenhängt. Wir sehen es als eine allgemeine Zeiterscheinung, wie der rationelle, schnellebige, nach außen lebende Mensch zum Lebensausgleich das Außergewöhnliche, die Sensation braucht. Also Effekt um jeden Preis, und es ist erstaunlich, was auf diese Anforderung hin in Ausstellungen als deutsche Photographie neuer Sachlichkeit angepriesen und ernst genommen wird. Eine Welt fremder Stilmischungen, übergrößerter Ausschnitte, künstlicher Primitivität, aber auch seltsamer Lockung bizarrer, raffinierter Formeleganz als überfeinerte Geste spürbarer Dekadenz. Auch hier Vorliebe für das Gegenständliche in gewagten und verzerrten Perspektiven, unter allen Umständen schmackhaft serviert. Das Porträt erfährt eine Darstellung, bei der nicht das Leben ausschlaggebend ist, sondern eine gesellschaftlich normierte Geste des Lebens. Es wirkt maskenartig und beweist sich als zugespitzte Individualität, die sich oft recht selbstgefällig feiert und distinguiert betont, was Menschen voneinander unterscheidet und trennt. Es arbeitet ebenfalls, wie die Sachphotographie mit Schwarzweißwirkung, die von der Wirklichkeit erheblich abweicht. Ganz ausgesprochen ist die flächenhaft ornamentale Vordergrundwirkung ohne Tiefenperspektive, oft sogar ohne Plastik der Form. Bevorzugt werden Schärfe und Härte der Optik und Druckpapiere im Gegensatz zur Natur. Undenkbar ist es, mit den Maximen dieser Richtung etwa eine Landschaft mit verdämmernder Tiefe darzustellen, und tatsächlich werden solche Motive grundsätzlich vermieden. Alles in allem handelt es sich sowohl bei der Wahl des Bildgegenstandes als seiner Interpretierung weder um etwas Objektives noch um Neues. Die Anregungen sind internationalen Ursprungs und falsch signiert. Das sollte gewußt sein.

Nichtsdestoweniger können für den deutschen Photographen wertvolle Anregungen für seine Arbeit aus dem allen kommen, wenn er nicht äußerlich kopiert, was schon zum Überdruß geschieht. Die saubere Technik und klare feste Ausdruckssprache der Sachphotographie wie das leichte Spiel der Form sind wohl geeignet, Anregung zu geben zur Steigerung der Leistung. Besonders hat es der Berufsphotograph nötig, seine Welt zu erweitern und zu vertiefen. Er hat Jahrzehnte Familieninteressen photographiert, die heute durch wirtschaftliche Einschränkung in die zweite Linie der notwendigen Ausgaben gedrängt werden. Er sollte die unfreiwillige Pause benutzen, seine Technik zu vervollkommnen und das Leben zu studieren. Es ist noch immer so gewesen, daß das, was ohne Berechnung aus Liebe und Begeisterung entstand, gut gelang und seinen Platz und Verwendung in der Welt fand. Die Nöte der Zeit, in die der einzelne verwoben ist, können nur wirksam bekämpft werden, wenn das Artfremde vermieden wird und jeder in seinem Kreis tut, was er verantworten kann. Was sich dann zeigt, wird vielleicht bescheidener und weniger auffällig sein, aber es ist echt. Unsere Kraft liegt in einer Eigenschaft und Erlebnisfähigkeit der Seele, die man, im mißkreditierten Sinn, deutsches Gemüt genannt hat. Jedenfalls hat diese Eigenschaft uns ein Geisteserbe hinterlassen, das wir erst wieder neu erwerben müssen, um es zu besitzen. So wenig es einem vernünftigen Menschen einfällt, die konkreten Aufgaben des Alltags aus Wolkenkuckucksheim zu beurteilen, so wenig wird er die Welt ihrer Oberfläche nach zu Nutzzwecken allein sehen oder sie in genießerischem Spiel als Ornament erschöpfen wollen. Dabei geht der innere Mensch leer aus, und kein Raffinement kann über die Einseitigkeit täuschen, die eine Ausnahme zur Regel, zum Stil machen will. Es kann sich also im Sinne der deutschen Photographie, wenn sie wesensecht sein soll, um den Ausdruck einer Mitteilung handeln von einem

Erlebnis, einer Erschütterung, die verankert ist in Lebenszusammenhängen, die sich dem analysierenden Verstand entziehen, und darum auch nicht die harte, klare, geheimnislose Blendung der neuen Richtung zeigt, weder in Licht, Komposition noch sonstigen Mitteln der Darstellung. Sie reißt nicht grell heraus, sondern läßt den Zusammenhang ahnen, sie dient nicht Zwecken, sondern stellt Ergriffenheit dar, die gleichzeitig begreift. Sie soll die Dinge reden lassen und das in ihnen sich offenbarende Schicksal. Ohne den Mut zu sich selbst kann der Mensch nicht im Organischen reifen zu der Weltanschauung, die seinem Wesen entspricht. Er wird sich dann den Platz schaffen, der ihm gebührt, als einzelner sowohl wie als Volk, denn die Natur ist immer noch stärker als Gesuchtheiten und Künsteleien einer Originalitätshascherei mit fremden Mitteln. Diesen Früh- und Fehlgeburten einer einseitigen Intelligenz muß gegenübertreten die wurzelhafte, lebenskräftige Art der wahren Originalität, die in echter Sicht der Dinge zu leben weiß und dem schleichenden Pessimismus entgiftend entgegenzutreten vermag.

DAS MENSCHLICHE ANTLITZ

Von

DR. LUDW. FERD. CLAUSS

Von allen Geschöpfen am schwersten zu erjagen ist der Mensch, vielmehr: das Lichtbild des Menschen. Das Tier mag scheu sein oder gefährlich oder beides — dann muß der Lichtbildner, wie jeder andere Jäger, „auf den Anstand“: er muß sich gedulden und muß überlisten. Aber immer wird das, was er an Ausdruck im tierischen Antlitz erfaßt, natürlicher Ausdruck sein, denn das Tier ist eben ein Stück Natur. Das Tier weiß nichts von der Kamera und von Bildern. Der Mensch dagegen, zumal der Mensch der Stadt — der weiß von Bildern! Scheu ist der Mensch der Städte meistens nicht und meist auch nicht gefährlich (wenn er auch im Bilde öfters gerne so erscheinen möchte); und eben darum, weil er naturentfremdet ist, ist es so schwer, ihn natürlich abzubilden.

Darf ich gleich eine besondere Erfahrung hier verraten? Die Jagdgründe, in die es mich immer wieder zog, um dort das edle Waidwerk der Lichtbildkunst zu üben, sind die nordischen Meere und die arabische Wüste. Der friesische Fischer und Seemann z. B. und der freie Beduine sind ein wahrhaft edles Wild: die Größe der Natur, der sie verbunden sind, schützt sie davor, sich für den Lichtbildkasten zu verfälschen.

Der „moderne“ Mensch der Stadt weiß von der Kamera zuviel, weit mehr als sein Bild verträgt. Er bereitet sich vor, er lauert dem Bilde entgegen. Er hat eine ganz bestimmte Vorstellung von sich selbst, wie er gern erscheinen möchte, und meistens stimmt diese ganz wenig überein mit dem, was er tatsächlich ist. Und diese Rolle, die er sich selber zuspricht, spielt er dann so schlecht, daß kein anderer sie erkennen kann: er spielt sie bis zur völligen Entstellung dieser Rolle, die er vor sein eigentliches Wesen stellt, um durch sie sein Wesen halb zu verstecken und halb darzustellen. Wer nicht ein echter Künstler des Ausdrucks ist (und selbst auf den Bühnen sind ihrer nicht sehr viele), der spielt keinen Ausdruck schlechter als eben seinen eigenen: vor der Kamera verwandelt er in Pose und Unnatur gerade das, was ihm „in Freiheit“ natürlich wäre. Er mag im Grunde tatsächlich ein Held sein oder ein Liebhaber oder ein großer Denker — sobald er als solchen sich sieht und für die Abbildung sich innerlich zurechtmacht, wird sein Ausdruck künstlich und somit entstellt und unbrauchbar.

Das „schöne Porträt“, wie die alte Atelierphotographie es lieferte, war ganz im Kult der schillernden Pose befangen. In französischen Ländern nennt man noch heute eine Lichtbildbude „salon de pose“. Auch bei uns spukt noch dieses Vorbild in den Niederungen. Wo aber die Photographie begonnen hat, ihre eigenen, nur ihr eigenen künstlerischen Gesetze zu begreifen, da meidet sie alle Pose wie die Pest. Seitdem sind auch die Berufsphotographen, soweit sie Künstler sind, bei den großen Amateuren in die Schule gegangen. Denn ein „Amateur“ im wahren platonischen Sinne, nämlich ein Liebender, muß sein, wer ein menschliches Antlitz in den Tiefen seines lebendigen Ausdrucks erfassen will.

Der Maler hat es in einem entscheidenden Punkte leichter. Er trachtet nicht, der zufälligen Gegenwart einen Augenblick zu entreißen; er gibt die Zusammenschau und Deutung vieler Augenblicke des Ausdrucks: er malt ein verstandenes Leben. Der Licht-

bildner muß den fruchtbaren Augenblick erhaschen. Auch er kann ein verstandenes Leben fassen, aber sein einziges Gestaltungsmittel ist die Wahl des Augenblicks. Auch wenn ein Mensch sich „natürlich" vor der Kamera entwickelt, ohne sie zu beachten oder ohne von ihr zu wissen — kein Mensch ist an jedem Tage oder gar in jedem Augenblick in gleichem Maße „er selbst", vielmehr treiben in seinem Erleben und Ausdruck gar viele Augenblicke hin, die gleichsam nur den Rand seines Wesens berühren. Aber immer wieder tritt im Spiele des Ausdrucks etwas hervor, worin das ganze Wesen dieses Menschen sich zusammenballt. Es hängt vom verstehenden Takte des Lichtbildners ab, ob es ihm gelingt, das Spiel des Ausdrucks im Antlitz seines Objektes zu lenken: weg von der Kamera und hin zum unbewußten Ausdruck. — Wie dies zu machen sei? Es gibt kaum eine allgemeine Regel. Die Wege sind so verschieden wie die Menschen selbst, die wir im Lichtbild erfassen wollen. Jeder einzelne Mensch und ferner jeder Typus, z. B. jeder Rassentypus, verlangt eine andere Behandlung.

Die einzige allgemeine Regel ist vielleicht die: Laß dich nie von einer vorgefaßten Regel narren! Du mußt das Spiel des Ausdrucks, das sich vor dir entfaltet, mitspielen können, sonst kannst du es weder lenken noch im Bild erfassen. Du mußt dich innerlich locker halten, mußt geöffnet sein für Unerwartetes. Du mußt den fruchtbaren Augenblick erfühlen, im voraus schon, und ihn dann nicht versäumen. Aber das heißt gerade nicht, daß du dich auf eine bestimmte Ausdrucksphase im Antlitz deines Objektes, wenn du sie einmal versäumt hast, nun versteifen sollst. Ein Reiter, der sich steif macht, wird aus dem Sattel geworfen. Ein Lichtbildjäger, der sich versteift, hat verloren. Denn sein Steifwerden bedeutet, daß seine mimische Einfühlung in sein Objekt versagt: er spielt nicht mehr mit im Erleben und Ausdruck seines Objektes, er ist aus der Rolle gefallen, er hat „verspielt". Wenn ein fruchtbarer Augenblick versäumt wird, so ist dies ein Verlust; aber keine Versteifung des Lichtbildners bringt ihn wieder. Laß fahren dahin und lausche mit gelassener Seele auf das, was kommt! Statt des versäumten Augenblickes, der nicht wiederkehrt, blüht dir ein neuer, der noch reicher ist, noch sonderbarer. Man sagt, der Weg zur Hölle sei mit guten Vorsätzen gepflastert. Der Weg zum gelungenen Lichtbilde ist gepflastert mit versäumten Gelegenheiten. Ein kleines Beispiel: Einmal, vor Jahren, war ich bei friesischen Bauern und beteiligte mich an ihrem Gespräch, um den Ausdruck in ihren Gesichtern zu lenken. Ich war auf der Jagd nach einem friesischen Bauernlachen. Lachen und Lachen sind zweierlei: nicht nur so, daß es ein freches und ein freundliches, ein feines und ein dreckiges Lachen gibt, oder ein Höflings- und ein Bauernlachen, sondern z. B. auch so: das bäuerliche Lachen eines friesischen Bauern kann „echt friesisch" und das eines schwäbischen Bauern „echt schwäbisch" sein. Ich duckte mich schon zum Sprung auf dieses echt friesische Lachen. Jetzt — jetzt mußte es kommen. Da sagte einer zu meinem Objekt: „'n soo 'n dicken Kopp hast du!" Auf der Mattscheibe meines treuen „Mentors" erschien ein Gesicht, das ich nie gesehen hatte: Augen und Mund sprangen auf, und alle Züge schienen zu platzen —, Scham des Ertappten mischte sich mit Ärger und wehrhaftem Stolz, und dazwischen blinkte doch die Heiterkeit des freien Mannes, der sich's leisten kann, ein wenig verspottet zu werden. Wo ist dieses Bild? Es ist versäumt, denn ich war versteift auf das „echt friesische Lachen"! Was half es mir, daß ich seitdem so manchem friesischen Bauern, den ich auf der Mattscheibe meines Mentors sah, jagdfreudig zurief: „'n soo 'n dicken Kopp hast du!" Einmal wäre da die Mattscheibe fast in Trümmer gegangen, aber jener versäumte Augenblick kehrt niemals wieder.

Ganz anders erging es mir mit dem alten Juden aus Aleppo, den Bild 17 dieser Jahresschau zeigt. Das Wesen dieses Mannes war mir damals noch verborgen. Aber als einer zu ihm sagte: „Du bist ein großer Gelehrter", und er darnach verlegen und geschmeichelt seinen Bart strich, da senkte sich wie von selbst der Abzugshebel meines Mentors, und ich begriff, daß ich einen Höhepunkt im Dasein dieses Mannes abgebildet hatte. Dies Bild wurde mir vom Schicksal geschenkt, weil ich da nicht versessen war auf dieses oder jenes.

Auch kommt es wohl vor, daß man zugreift, ohne es zu wollen. Das ist gut: die besten Treffer sind oft die Zufallstreffer. Wenn man die Reihe der an einem Antlitz erjagten Ausdrucksbilder sich vorlegt, so ergibt sich fast stets, daß solche Zufallstreffer, wenn sie vorhanden sind, ein wichtiges Glied in dieser Reihe bilden. Unter meinen „mimischen Reihen"*), d. h. meinen nach ihrer inneren Folge geordneten Reihen von Ausdrucksbildern eines und desselben Menschen, findet sich manch eine, in der die Zufallstreffer beinahe überwiegen, und solche Reihen sind mir zum psychologischen Studium eines Menschen nicht minder dienlich als die streng „exakt" und „systematisch" hergestellten Reihen. Denn oft halten sie gerade das fest, was auch dem geübtesten Auge leicht entgeht. Vom bewegten Antlitz erfaßt das Auge meist nur Übergänge. Die Kamera arbeitet mit kleinsten Bruchteilen von Sekunden und zwingt zur Dauer, was wir sonst niemals sähen.

In den seltensten Fällen freilich kann ein einzelner Augenblick, auch wenn er „fruchtbar" ist, genügen, um durch ihn das ganze Wesen eines Menschen zu begreifen. Am ehesten noch erfassen wir so den Typus; aber für das einmalig Eigenartige in seinem Antlitz bleibt dann noch weiter Spielraum. Wie viele Menschen gibt es wohl, deren Antlitz unter einem einzigen Typus, z. B. einem Stil- oder Rassentypus, zu begreifen wäre? Eine Wendung zur Seite, ein Wechsel der Beleuchtung, ein Umschlagen des Ausdrucks etwa vom Ernste zum Lachen, und schon schwindet der Stil, unter dem wir das Antlitz begriffen, und ein neuer Stil bricht gleichsam aus ihm hervor**). Es gibt Menschen genug, für deren sichtbare Erscheinung gerade dieser Stilwechsel im Ausdruck kennzeichnend ist. Solch ein Antlitz, in dem kein fester Stil sich durchhält, kann niemals durch ein einzelnes Bild, sondern nur durch eine „mimische Reihe" von Ausdrucksbildern dargestellt werden.

Auch dann noch bleibt gar oft ein ungelöster Rest, der in das Lichtbild nicht mit eingehen wollte: das Untypische, das schlechthin Einmalige (Individuelle) in einem menschlichen Antlitz. Wer ist berufen, diesen Rest zu erfassen? Der echte „Amateur" ist es, der Jäger aus Leidenschaft, der Jäger nach rücksichtsloser Wahrheit, wenn er nicht ein Dilettant ist, sondern ein Meister, der in sich den Künstler mit dem Seelenkenner vereint.

Der Berufsphotograph, auch wenn er im Grunde seines Herzens solch ein „Amateur" ist, wird selbst heute noch fast stets dazu verdammt, seine beste Kunst zu verleugnen. Denn wenn er wirklich den Menschen, wie er ist, erfassen wollte statt zurechtgemachter Puppen — ihm würde schlecht gelohnt! Das große Publikum liebt zwar die Wahrheit sehr, aber meistens nur in bezug auf andere. Ein öffentlicher Photograph, der die Wahrheit nie verleugnen wollte, müßte gar bald verhungern. Vielleicht, daß Jahrbuchbände, wie diese, geeignet sind, auch einem weiteren Publikum den wahren Beruf des Lichtbildners zu offenbaren.

*) Vgl. L. F. Clauß, Von Seele und Antlitz der Rassen und Völker. München 1929. J. F. Lehmanns Verlag.
**) Vgl. Kapitel „Stilwechsel im Ausdruck".

WAS WILL „DAS DEUTSCHE LICHTBILD“?

Es will alljährlich das Beste, was deutsche Lichtbildner geschaffen haben, in erstklassigen Reproduktionen der Allgemeinheit zugänglich machen. Es wurde im In- und Ausland begeistert aufgenommen und als das Standardwerk der deutschen Photographie bezeichnet.

*

Es will jedem Suchenden und jedem Sehenden eine unerschöpfliche Quelle neuen Formerlebens und der schlichten Freude am Bilde sein. Es will nicht lediglich ein Spezialwerk für Photographierende sein.

*

Es will die Photographie weder als mechanisches Reproduktionsverfahren noch als Salonkunst vorführen, sondern aufzeigen, daß ein zwar scheinbar vulgäres Ausdrucksmittel in den Händen der Berufenen zu einer Formensprache von überraschendem Reichtum geworden ist.

*

Es will durch Erfassung aller photographischen Teilgebiete einen Einblick in das selbständige Wesen der Photographie geben und ihre vielseitigen Anwendungsmöglichkeiten durch Beispiele beweisen.

*

Es will keiner Richtung, keiner Gruppe und keiner Mode dienstbar sein und deshalb neben den Arbeiten anerkannter Meister auch die der Vorwärtsdrängenden, der Unbekannten und der Verkannten unter den deutschen Lichtbildnern vorführen und zur Diskussion stellen.

*

Es will der deutschen Photographie auch im Auslande die ihr zweifellos gebührende Geltung verschaffen und zu erhalten suchen.

EINLADUNG AN DIE DEUTSCHEN LICHTBILDNER

Photographische Spitzenleistungen, die zur Aufnahme in „DAS DEUTSCHE LICHTBILD“ gelangen, werden honoriert. Auswahlsendungen unveröffentlichter Arbeiten aller photographischen Gebiete sind dem Verlag jederzeit erwünscht. — Rückporto. — Stichtag: alljährlich der 28. Februar.

RÜCKBLICK

Diese vierte Jahresschau „DAS DEUTSCHE LICHTBILD" wurde aus etwa 42000 eingesandten Arbeiten zusammengestellt, die uns im Laufe des Jahres von deutschen Berufs- und Liebhaberphotographen aus dem In- und Ausland, teils aus fernsten Überseegebieten, gesandt wurden.

Obwohl der Bilderteil, dank der diesjährig verdoppelten Auflage, auf 160 ganzseitige Tafeln erweitert werden konnte, vermag auch diese Jahresschau von dem Schaffen und Streben deutscher Lichtbildner nur Andeutungen zu geben.

Die gegenwärtig bedeutendsten Vertreter der verschiedenen Gebiete und Bildauffassungen sind hier zitiert. Wir stellten einander ähnliche Bildthemen bewußt gegenüber, um Vergleiche zu gewinnen zwischen den verschiedenen Auffassungen und Ausdrucksarten. Von einigen Autoren bringen wir zwei Arbeiten, um ihre überragende Stellung zu betonen, obwohl zweifellos alle hier vertretenen Mitarbeiter zu den führenden Persönlichkeiten der Photographie gehören.

*

Von den annähernd 42000 Beiträgen stammten die meisten aus dem Gebiet der sachlichen Photographie. Aus der minderen Qualität dieser sachlichen Bilder war zu erkennen, daß keineswegs die stärksten Kräfte diesem mehr oder weniger gesuchten Thema verfallen sind. Wenige verstanden, das schwierige Gebiet der „reinen Sachlichkeit" zu meistern; ihre Arbeiten nahmen wir auf.

Landschafts- und Industrieaufnahmen gingen zu Zehntausenden ein; ihr Niveau bewegt sich in deutlich aufsteigender Linie, die Gesundung der Photographie zeigt in letzter Zeit erfreuliche Fortschritte!

Tier- und Pflanzenbilder waren in überraschender Anzahl gut vertreten, Porträts und Kinderbilder standen ebenso zahlreich zur Wahl. Leider konnten aus diesen Gebieten manche Spitzenleistungen nicht berücksichtigt werden, denn es mußte Raum bleiben für: Architekturbilder, wissenschaftliche Arbeiten, gegenstandslose- und Mikro-Photographie, Bilder von Werktag und Feiertag, Sport- und Luftaufnahmen, Reportage- und Reklame-Arbeiten, Theater- und Nachtaufnahmen, Stilleben und kombinierte Bilder.

Nicht nur zahlenmäßig am schwächsten vertreten waren Aktbilder. Da dieses Gebiet das geschmacklich und zweifellos auch technisch schwierigste ist, werden wir davon stets nur ganz vereinzelt vorkommende Spitzenleistungen bringen können.

*

Daß aus vielen Bildern hier Gemüt spricht, wird von den „unentwegt Modernen", deren technisches Können auffallend selten ist, bemängelt werden. Wir sind aber unabhängig genug, um das Gemüt, eine wohl typisch deutsche Veranlagung, in gebührender Weise zu berücksichtigen, sofern es sich um technisch einwandfreie Photographie handelt. Die Japaner photographieren japanisch, die Russen photographieren russisch; weshalb sollen wir Deutschen nicht deutsch photographieren? „DAS DEUTSCHE LICHTBILD" hat durch seine Beziehungen zum Ausland einen guten Überblick über die Photographie

in allen Ländern: die Deutschen halten ein hohes Niveau! Keineswegs jedoch wollen wir die Meister anderer Länder unterschätzen; im Gegenteil: ehrliche Bewunderung und herzliche Freundschaften verbinden „DAS DEUTSCHE LICHTBILD" mit vielen überragenden Könnern jenseits unserer Grenzen.

*

Die günstige, teilweise sogar begeisterte Aufnahme, die „DAS DEUTSCHE LICHTBILD" auch im Ausland fand, veranlaßte viele ausländische Lichtbildner-Vereinigungen, uns vorzuschlagen, möglichst alle Originale der bisher erschienenen Jahresbände „DAS DEUTSCHE LICHTBILD" zu sammeln, um sie zusammen als Wanderausstellung von Land zu Land gehen zu lassen.

Da wir Vergleiche zwischen den Originalen und unserer Druckqualität nicht zu fürchten brauchen, wollen wir diese freundschaftlichen Anregungen aufgreifen und zu gegebener Zeit alle Bildautoren zur Beteiligung an dieser Welt-Wandermappe einladen. Die Gesamtkosten werden vom Ausland getragen.

*

Durch ein noch verfeinertes Papier und günstigere Stellung der Bilder hoffen wir einen weiteren Fortschritt in unserem Streben nach würdiger Vertretung der deutschen Lichtbildnerei gewonnen zu haben. Diese Jahresschau zeigt nicht nur photographische Spitzenleistungen, sondern auch Höchstleistungen in der Herstellung der Druckstöcke, des Papiers und des Druckes, die zu übertreffen, nach dem heutigen Stand der Technik, weder im Inland noch im Ausland möglich ist.

Allen Beteiligten, Autoren und Herstellern, gebührt unser Dank, den auch hier auszusprechen uns herzliches Bedürfnis ist.

ROBERT UND BRUNO SCHULTZ

AUTORENVERZEICHNIS UND

LITERARISCHE BEITRÄGE

CLAUSS, Dr. Ludw. Ferd.: Das menschliche Antlitz.
GERHARD, Frits: Die Photographie in Holland.
KRAWZOW, S. P.: Die ukrainische Photographie.
KÜHN, Heinrich: Lichtbildnerei und Photographie.
KÜHN, Heinrich: Die Praxis der panchromatischen Aufnahme.
LENDVAI-DIRCKSEN, Erna: Zur Psychologie des Sehens.
PUTZE, Hermann: Die Photographie in der Čechoslowakei.
RÓNAY, D.: Kunstphotographie in Ungarn.
SCHÖNFELD, Stanislaus v.: Die Photographie in Polen.
SOCHER, Dr. H. v.: Optik mit 180° Gesichtsfeld.

*

ZU DEN BILDERN:

ACKERMANN, Wilhelm: „Nachtaufnahme", Seite 55. Bentzin-Spiegelreflexkamera $6^1/_2 \times 9$ cm, Heliar 1 : 3,5, F = 15 cm, Blende 3,5, ohne Filter, Perutz-Braunsiegelplatte; belichtet 30 Sek. bei Regen, November, 23 Uhr, gewöhnliche Straßenbeleuchtung. Rodinal-Entwickler 1 : 12, 2 Minuten, um Lichthöfe und zu starke Kontraste zu vermeiden. Papier: Bromosa-Velvet-weiß 18 × 24 cm.

ALBRECHT, W.: „Mädchenportrait", Seite 64. Goerz-Hypar 1 : 4,5, F = 48 cm, Blende 9, ohne Filter, Matterplatte-Ultra-Rapid $12 \times 16^1/_2$ cm; belichtet 4 Sek., Tages- und Kunstlicht. Papier: Kodak Royal 18 × 24 cm, weiß.

ANGENENDT, Erich: „Hintertreppe", Seite 111. Mentor-Spiegelreflexkamera 9 × 9 cm, Tessar, Blende 4,5, mittleres Gelbfilter, Lomberg-Elochrom-Film; belichtet $^1/_{10}$ Sek., Juli, 11 Uhr, sonnig, in Italien. Papier: Agfa-Bromid 18 × 18 cm.

ATZWANGER, Prof. Peter Paul: „Kornschnitt", Seite 22. Steinheil-Unofocal 1 : 4,5, mittleres Filter, Kranz-Platte o. l. 9 × 12 cm; belichtet $^1/_{50}$ Sek., Sommer, mittags, sonnig. Papier: Nikko 18 × 24 cm.

BALG, Erich: „Sommerlandschaft", Seite 6. Bergheil-Kamera 9 × 12 cm, Heliar 1 : 4,5, F = 13,5 cm, Blende 12,5, ohne Filter, Perutz-Filmpack; belichtet $^1/_{25}$ Sek., Juni, mittags, sonnig. Papier: Kodak Royal weiß.

BANSE, Ernst: „Rauhreif", Seite 7. Heidoscop-Stereo-Kamera 9 × 9 cm, Tessar 1 : 4,5, Blende 16, dunkles Zeiss-Filter, Perutz-Braunsiegelplatte; belichtet $^1/_{10}$ Sek., Juni, mittags, sonnig, — 20 Grad Celsius. Bromölumdruck. Papier: Bromosa-matt-weiß 16 × 19 cm.

TECHNISCHE ANGABEN:

BAUER, Friedrich Franz: „Ruhende Frauen", Seite 104. Mentor-Spiegelreflexkamera 9×12 cm, Tessar 1:4,5, F=18 cm, Blende 18, leichtes Gelbfilter, Hauff-Analo-Flavin-Platte; belichtet $^1/_{40}$ Sek., Sommer, nachmittags, sonnig. Glyzin-Standentwickler. Papier: Agfa-Brovira 24×30 cm. — „Liegender Frauenakt", Seite 105. Atelier-Kamera 18×24 cm, Steinheil-Unofocal 1:4,5, F=30 cm, Blende 12,5, ohne Filter, Hauff-Ulcroma-Platte 18×24 cm; belichtet 8 Sek. im Atelier bei Tageslicht. Glyzin-Standentwickler. Papier: Nikko 30×40 cm.

BIEBER, Berlin, E.: „Arnold Fanck", Seite 60. Atelierkamera 18×24 cm, Heliar 1:4,5, F=48 cm, offene Blende, ohne Filter, Agfa-Mattfilm; belichtet $^1/_2$ Sek., Sommer, mittags, Atelier. Papier: Kodak Royal weiß 30×40 cm. — „Eiffelturm", Seite 74. Bentzin-Spiegelreflexkamera 9×12 cm, Tessar 1:10,5, Blende 18, ohne Filter, Perutz-Filmpack-Grünsiegel; belichtet $^1/_{10}$ Sek., November, vormittags, Nebel. Papier: Kodak Royal 21×33 cm.

BINDER, A.: „Sisters G.", Seite 118. Bergheil-Kamera 9×12 cm, Tessar 1:4,5, F=15 cm, Blende 12, ohne Filter, Perutz-Braunsiegelplatte; belichtet $^1/_{25}$ Sek., Sommer, vormittags, sonnig. Papier: Bromosa-Normal-weiß-glänzend 18×24 cm.

BITZAN, Heinz: „Beschneidemaschine", Seite 63. Halbachromat Wessely 1:4,5, F=15 cm, Blende 6,3, Agfa-Filter 2, Gevaert-Platte SSS; belichtet 1 Sek., Beleuchtung: Randstrahlen einer abgewendeten 500-Watt-Lampe; Rodinal 1:20. Papier: Orthotyp-mattweiß 18×24 cm.

BLOCK, Dr. Fritz: „El Oued" (Die Stadt der tausend Kuppeln), Seite 140. Leica, Blende 9, ohne Filter, Gevaert-Spezialfilm; belichtet $^1/_{30}$ Sek., Sommer, 10 Uhr, sonnig. Papier: Bromobyk 13×18 cm.

BLOCK, Willy A.: „Feder", Seite 99. Bergheil-Kamera 9×12 cm, Heliar 1:4,5, F=15 cm, offene Blende, ohne Filter, W. & W.-Platte Color Anti; belichtet 30 Sek., 75-Watt-Lampe, unterstützt durch Konkavspiegel. Papier: Velotyp-Carbon 18×24 cm.

BLOSSFELDT, Prof. Karl: „Am Stengel getrocknete Blätter der Weberdistel". Etwa 20fach. Seite 134. Selbstgebaute Kamera 9×12 cm, Aplanat 1:36, F=50 cm, offene Blende, ohne Filter, Satrap-Braunschicht-Platte o. l.; belichtet 12 Min. im Atelier, gedämpftes Tageslicht. Papier: Agfa-Bromid 30×40 cm. — „Bärenklaublüte". Etwa 6fach. Seite 135. (Beide aus „Urformen der Kunst", Wasmuth.) Selbstgebaute Kamera 9×12 cm, Aplanat 1:36, F=50 cm, offene Blende, ohne Filter, Satrap-Braunschicht-Platte o. l.; belichtet 8 Min. im Atelier, gedämpftes Tageslicht. Papier: Leonar-Lumarto 30×40 cm.

BORGZINNER, Erich: „Koksarbeiter", Seite 78. Ika-Trona-Kamera 9×12 cm, Tessar 1:4,5, F=12,5 cm, Blende 6, ohne Filter, Agfa-Filmpack; belichtet $^1/_{25}$ Sek., Februar, 10 Uhr. Papier: Palabrom 18×24 cm.

BRACK, Hans: „Abbruch", Seite 137. Bentzin-Spiegelreflexkamera 13×18 cm, Busch-Perscheid-Objektiv 1:4,5, F=21 cm, Blende 6,3, mittleres Gelbfilter, Hauff-Platte o. l.; belichtet $^1/_{150}$ Sek., Sommer, mittags, sonnig. Papier: Fogas-Rapid 18×24 cm.

BRANDL, Steffi: „Conrad Veidt", Seite 92. Handkamera 9×12 cm, Plasmat 1:4,5, F=15 cm, Blende 6,8, ohne Filter, Hauff-Ultra-Film; belichtet $^1/_{100}$ Sek., Sommer, mittags, sonnig an der See. Rodinal-Entwickler 1:30. Papier: Kodak Royal weiß.

BRINCKMANN-SCHRÖDER, Hilde: „Säugling", Seite 126. Atelierkamera 13×18 cm, Tessar 1:4,5, F=21 cm, ohne Filter, Satrap-Braunschicht-Platte o. l.; belichtet 4 Sek. im Zimmer, Oktober, 11 Uhr, gedämpftes Tageslicht. Papier: Kodak Royal weiß 13×18 cm.

BURGERSDORFER, Karl: „Rehwild", Seite 52. Plaubel Makina $6^1/_2$×9 cm, Anticomar 1:2,9, F=10 cm, ohne Filter, Perutz-Braunsiegelplatte; belichtet $^1/_{50}$ Sek., Juli, 18 Uhr, sonnig. Aufnahmeentfernung = 8 m in voller Freiheit. Papier: Fogas-Rapid 18×24 cm.

CASTELLI, Wilh.: „Stein im Schnee", Seite 158. Perka Kamera $6^1/_2$×9 cm, Tessar 1:4,5, F=10 cm, Blende 18, mittleres Filter, Agfa-Chromo-Isorapid-Platte; belichtet $^1/_2$ Sek., Januar, 12 Uhr, sonnig. Papier: Nikko 18×24 cm.

CLAUSS, Dr. L. F.: „Südarabische Jüdin", Seite 16. Mentor-Spiegelreflexkamera 9×9 cm, Tessar 1:2,7, F=16,5 cm, offene Blende, ohne Filter, Hauff-Ultra-Filmpack; belichtet $^1/_{150}$ Sek., Sommer, mittags, sonnig. Papier: Leonar-Lumarto 18×18 cm. — „Alter Jude aus Aleppo" (Man sagte ihm gerade, daß er ein großer Gelehrter sei.), Seite 17. Mentor-Spiegelreflexkamera 9×9 cm, Tessar 1:2,7, F=16,5 cm, offene Blende, ohne Filter, Hauff-Ultra-Filmpack; belichtet $^1/_{80}$ Sek., Sommer, 18 Uhr, sonnig. Papier: Nikko 18×18 cm.

DAVIES, Frank: „Sitzender Mädchenakt", Seite 97. Atelierkamera 18×24 cm, Plasmat 1:4,5, F=30 cm, Blende 6,3, helles Filter, Agfa-Ultra-Spezialplatte; belichtet $^1/_5$ Sek., Sommer, mittags, gedämpftes Tageslicht mit Kunstlicht. Glyzin-Standentwicklung. Papier: Fogas-Rapid-weiß 18×24 cm.

DEBSCHITZ-KUNOWSKI, W. v.: „Hortensie", Seite 31. Atelierkamera 18×24 cm, Steinheil Unofocal 1:4,5, F=30 cm, Blende 25, ohne Filter, Agfa-Chromo-Isorapid-Platte; belichtet $1^1/_2$ Sek., mittags, sonnig. Entwickler: Brenzkatechin-Soda 1:50. Papier: Nikko-Spezial 18×24 cm, Hochglanz.

DEFNER, Dr. A.: „Verschneite Alm", Seite 19. Staeble-Polyplastsatz, F=19 cm, Blende 12, Hübl-Filter 3, Perutz-Braunsiegelplatte 9×12 cm; belichtet $^1/_5$ Sek., Februar, mittags, sonnig. Papier: Satrap-Bromsilber-Normal 18×24 cm.

DÖRNER, Erhard: „Esche", Seite 46. Doppelplasmat 1:4,5, F=12 cm, Blende 9, Lifafilter 2, Hauff-Analo-Flavin-Platte $6^1/_2$×9 cm; belichtet 1 Sek., März, 11 Uhr, sonnig. Metol-Adurol-Entwickler. Papier: Leonar-Bromsilber 18×24 cm.

DÜRRICH, Joachim: „Nachtbild aus Erfurt", Seite 106. Contessa-Nettel 9×12 cm, Sonnar-Anastigmat 1:4,5, F=13,5 cm, Blende 6,3, Perutz-Braunsiegelplatte. Reine Belichtungszeit = 8 Min.; stark blendende Fahrzeuge zwangen zu mehrmaligem Schließen der Optik. November, 19 Uhr, bei Regen. Rodinal 1:40. Papier: Leonar-Rano-glänzend 18×24 cm.

EBERLE, Dr. Georg: „Fruchtkätzchen der Lorbeerweide mit Samenwolle", Seite 116. Contessa-Nettel-Kamera 9×12 cm, Sonnar 1:4,5, offene Blende, ohne Filter, Hauff-Platte o. l.; belichtet $^1/_{25}$ Sek., November, 12 Uhr, sonnig, Standortaufnahme. Standentwicklung. Papier: Satrap-Bromsilber-Normal-glänzend 18×24 cm.

EHLERT, Max: „Auf Beute stoßende Möwe", Seite 12. Miroflex 9×12 cm, Tessar 1 : 3,5, F = 16,5 cm, Blende 4,5, ohne Filter, Ortho-Isodux-Platte; belichtet $^1/_{1000}$ Sek., Mai, 12 Uhr, bedeckter Himmel. Papier: Nikko-Medium-glänzend 18×24 cm (Ausschnitt). Aufnahmeentfernung $2^1/_2$ m. — „Möwe mit Beute", Seite 13. Miroflex 9×12 cm, Tessar 1 : 3,5, F = 16,5 cm, Blende 4,5, ohne Filter, Ortho-Isodux-Platte; belichtet $^1/_{1000}$ Sek., Mai, 13 Uhr, bedeckter Himmel. Papier: Nikko-Medium-halbmatt 18×24 cm (Ausschnitt). Aufnahmeentfernung 2 m.

EHRHARDT, Otto: „Deidesheimer", Seite 138. Bentzin-Klappkamera $6^1/_2$×9 cm, Tessar 1 : 4,5, F = 10 cm, Blende 18, ohne Filter, Perutz-Braunsiegelplatte; belichtet 10 Sek., gedämpftes Tageslicht. Papier: Gevaert-Tonex 18×24 cm.

EISENSTAEDT, Alfred: „Krehan", Seite 85. Plasmat 1 : 4,5, F = 15 cm, Blende 6,8, ohne Filter, Andresa-Platte 9×12 cm; belichtet $^1/_{10}$ Sek., Sommer, 12 Uhr, Tageslicht im Atelier. Rodinal-Entwickler 1 : 30. Papier: Leonar-Rano-halbmatt 18×24 cm.

ELNAIN-HEPP: „Blatt", Seite 30. Heliar 1 : 4,5, F = 30 cm, offene Blende, ohne Filter, W. & W.-Color-Antihalo-Platte 12×$16^1/_2$ cm; belichtet 3 Sek., Jupiterlampe im Atelier. Papier: Nikko-Medium-glänzend 18×24 cm.

ERFURTH, Hugo: „Otto Dix", Seite 1. Tessar 1 : 3,8, F = 25 cm, Blende 5, ohne Filter, 9×12 cm Platte; Momentaufnahme, gedämpftes Tageslicht. Ölpigmentdruck über 40×50 cm Platte. — „Exz. W. H. Solf", Seite 67. Tessar 1 : 6,3, F = 36 cm, offene Blende, ohne Filter, 9×12-cm-Platte; Momentaufnahme, gedämpftes Tageslicht. Ölpigmentdruck über 30×40-cm-Platte.

FIEDLER, Franz: „Alchimistengäßchen", Seite 80. Mentor-Spiegelreflexkamera 9×12 cm, Veritolinse F = 18 cm, ohne Filter, Perutz-Grünsiegel-Filmpack; belichtet $^1/_{25}$ Sek., Sommer, mittags, sonnig. Glyzin-Entwickler. Papier: Bromosa 18×24 cm.

FISCHER, Heinrich: „Kreuzspinne", Seite 122. Voigtländer-Kamera-Avus 9×12 cm, Skopar 1 : 4,5, Blende 25, doppelter Auszug, ohne Filter, Perutz-Braunsiegelplatte; belichtet 8 Sek., August, 17 Uhr, stark bedeckter Himmel. Papier: Leonar-Lumarto-halbmatt 18×24 cm.

FISCHER, Hermann: „Fuchs vor seinem Bau", Seite 129. Mentor-Spiegelreflexkamera 9×12 cm, Tessar 1 : 4,5, F = 15 cm, offene Blende, ohne Filter, Perutz-Braunsiegelplatte; belichtet $^1/_{50}$ Sek. Papier: Agfa-Bromid-normal 18×24 cm. Der alte Fuchs wollte seinen Bau verlassen; er erschrak beim Anblick des Apparates während der Aufnahme sehr und zog sich blitzschnell in seinen Bau zurück.

FLEISCHMANN, Trude: „Schreitender Rückenakt" (Claire Bauroff), Seite 119. Atelierkamera 18×24 cm, Dr. Staeble-Anastigmat 1 : 4,8, F = 50 cm, offene Blende, ohne Filter, Imperial-Platte; belichtet $^1/_2$ Sek., Papier: Agfa-Brovira-Sepia, getönt.

FRANK, Julius: „Drei Kinder", Seite 72. Rüo-Acomar 1 : 4,5, F = 16,5 cm, offene Blende, Agfa-Gelbfilter 1, Agfa-Chromo-Isorapid-Platte 10×15 cm; belichtet $^1/_{50}$ Sek., September, nachmittags. Papier: Gevaert-Tonex-halbmatt.

FUNKAT, Walter: „Glaskugel", Seite 15. Ritzschel-Apotar 1 : 6,8, F = 15 cm, Blende 9, ohne Filter, Perutz-Braunsiegelplatte 9×12 cm; belichtet 6 Sek., Februar 11 Uhr, leicht bedeckter Himmel, Innenraum. Metol-Hydrochinon 1 : 6. Papier: Agfa-Bromid normal 18×24 cm.

GEHRKE, Paul: „Abendliche Nuthelandschaft“ (bei Potsdam), Seite 151. Dogmar 1 : 4,5, F = 11 cm, offene Blende, Lifafilter 2, Perutz-Braunsiegelplatte $6^1/_2 \times 9$ cm; belichtet 1 Sek., Januar, 16 Uhr, leicht bedeckter Himmel. Glyzin-Standentwicklung. Papier: Kodak Royal weiß 18 × 24 cm.

GEIRINGER-HOROVITZ: „Carry Hauser“, Seite 84. Heliar 1 : 4,5, F = 21 cm, offene Blende, ohne Filter, Hauff-Flavin-Platte 18 × 24 cm; belichtet 3 Sek., Tageslicht im Atelier. Metol-Hydrochinon 1 : 6. Papier: Orthotyp, Kontaktdruck.

GERSTMANN, Robert: „Kakteen in Bolivien“, Seite 35. — „Lamas am Fuße des Sajama“, Seite 108. (Technische Angaben waren nicht rechtzeitig zu erlangen, da der Bildautor während seiner Patagonien-Expedition nicht erreichbar war.) Papier: Kodak Royal weiß 18 × 24 cm.

GOLDSTERN-FUCHS, Lotte: „Glas und Porzellan“, Seite 155. Tessar 1 : 4,5, F = 15 cm, Blende 25, ohne Filter, Lomberg-Elochrom-Film 9 × 12 cm; belichtet 6 Sek., Atelier, Osram-Nitraphotlampe. Papier: Nikko-Kontrast 18 × 24 cm.

GÖLLERICH, A.: „Ruinen“, Seite 141. Zeiss-Punktal-Brillenglas 1 : 6,8, F = 20 cm, Lifafilter 2, Gevaert SSS-Platte 9 × 12 cm; belichtet $^1/_{25}$ Sek., November, 11 Uhr, sonnig. Rodinal 1 : 25. Papier: Orthotyp-matt-weiß 18 × 24 cm.

GRAEBER, Gerhard: „Fußball“, Seite 70. Meyer-Kamera 9 × 12 cm, Plasmat 1 : 4,5, F = 15 cm, offene Blende, ohne Filter, Hauff-Ultra-Rapid-Platte; belichtet $^1/_{600}$ Sek. (Bentzin-Schlitzverschluß), September, 15 Uhr, leicht bedeckt. Glyzin-Standentwicklung. Papier: Satrap-Bromsilber-Normal 18 × 24 cm.

GRAEFE, Dr. Axel v.: „Niagarafälle“, Seite 86. Voigtländer-Alpin 9 × 12 cm, Heliar 1 : 4,5, F = 13,5 cm, Blende 6,3, ohne Filter, Agfa-Isochrom-Filmpack; belichtet $^1/_{100}$ Sek., Mai, 17 Uhr, sonnig. Papier: Agfa-Bromid-glänzend 18 × 24 cm.

GRUBER, Alfred: „Gemsbock“, Seite 153. Voigtländer Skopar 1 : 4,5, F = 8 cm, ohne Filter, Perutz-Grünsiegel-Film 5 × 8 cm; belichtet $^1/_{10}$ Sek. Papier: Byk-Skiobrom Nr. 11, Format 24 × 30 cm.

GRÜN, Prof. Ernst: „Gelbe Himbeere“, Seite 117. Voigtländer-Avus $6^1/_2 \times 9$ cm, Skopar 1 : 4,5, F = 10,5 cm, Blende 25, ohne Filter, Perutz-Braunsiegelplatte; belichtet 16 Sek., Oktober, 11 Uhr, sonnig. Glyzin-Entwickler. Papier: Agfa-Bromid-halbmatt 18 × 24 cm.

GRUNEMANN, Rudolf: „Lappin“, Seite 45. Doppelanastigmat „Selar“ 1 : 6,3, F = 13 cm, offene Blende, Agfa-Gelbfilter 3, Afga-Filmpack; belichtet 3 Sek., September, mittags, im Freien, auf dem 70sten Grad nördlicher Breite. Papier: Nikko 18 × 24 cm.

GUTH, G. R.: „Erich Rahn“, Seite 71. Heliar 1 : 4,5, offene Blende, ohne Filter, Satrap-Ultra-Rapid-Platte o. l.; belichtet $^1/_{300}$ Sek., Sommer, nachmittags, sonnig. Satrapol-Hydrochinon-Entwickler. Papier: Satrap-Rapidobrom-Moment 18 × 24 cm.

GUTSCHOW, Dr. Arvid: „Treppenhaus“ (Ballin-Haus, Hamburg), Seite 32. Stegemann-Kamera 9 × 12 cm, Tessar 1 : 4,5, F = 15 cm, W. & W.-Color-Platte; Plattenausschnitt vergrößert auf Bromsilberpapier 18 × 24 cm glänzend. — „Riemenscheibe“, Seite 33. Stegemann-Kamera 9 × 12 cm, Tessar 1 : 4,5, F = 15 cm, W. & W.-Color-Platte; Plattenausschnitt vergrößert auf Bromsilberpapier 18 × 24 cm, glänzend.

HAECKEL, Marianne: „Schafmagennetz“, Seite 88. Tessar 1 : 4,5, F = 21 cm, Blende 18, ohne Filter, Agfa-Extra-Rapid-Platte 18 × 24 cm; belichtet 10 Sek., bedeckter Himmel, Innenaufnahme. Papier: Mimosa-Radiotyp-glänzend.

HAJEK-HALKE, H.: „Doppelportrait“ (Der Witz), Seite 48. Meyer-Klappkamera 9×12 cm, Plasmat-Hinterlinse 1 : 8, F=22 cm, ohne Filter, Lomberg-Elochrom-Film; belichtet $^1/_2$ Sek., gedämpftes Tageslicht und Kunstlicht. Glyzin-Entwickler. Papier: Rapidobrom-hart 13×18 cm. — „Kombiniertes Bild“ (Banjo), Seite 154. Der Hintergrund des Bildes ist eine Kombination mehrerer Lichtbilder und Notenstreifen. Die Hauptfigur im Vordergrund wurde durchkopiert. Papier: Agfa-Bromid-glänzend 18×24 cm.

HARMON, B.: „Vancouver“, Seite 83. Bentzin-Spiegelreflexkamera $6^1/_2$×9 cm, Teletessar 1 : 6,3, F=25 cm, offene Blende, Agfafilter 2, Lomberg-Elochrom-Film; belichtet $^1/_{300}$ Sek., Sommer, mittags, sonnig. Brenzkatechin-Soda-Entwickler 1 : 50. Papier: Leonar-Rano-glänzend 18×24 cm.

HARTMANN, Augusta (Atelier Elisabeth): „Bayrischer Bub“, Seite 100. Linhoff-Präzisions-Kamera 9×12 cm, Tessar 1 : 4,5, F=15 cm, offene Blende, ohne Filter, Ortho-Isodux-Platte; belichtet $^1/_{150}$ Sek., März, mittags, leicht bedeckt. Papier: Nikko 18×24 cm.

HÄUSEL, Elisabeth: „Portrait“, Seite 66. Atelierkamera 13×18 cm, Tessar 1 : 4,5, F=40 cm, offene Blende, ohne Filter, Agfa-Andresa-Platte; belichtet $^1/_5$ Sek., Sommer, mittags, im Atelier. Rodinal-Entwickler 1 : 30. Papier: Nikko-Medium 18×24 cm.

HEGE, Walter: „Niketempel der Akropolis zu Athen“ (Südliche Hälfte des östlichen Zellafrieses), Seite 103. Selbstgebaute, 2 m lange Kamera, Zeiss-Triplet 1 : 7, F=120 cm, Blende 36, Zeiss-Filter-dunkel, Perutz-Panplatte; belichtet 2 Min., August, mittags, sonnig. Glyzin-Entwickler. Papier: Nikko 30×40 cm. (Aus: „Die Akropolis“ Hege-Rodenwald. Deutscher Kunstverlag.)

HENSEL, Werner:„ Wäsche auf Trischen“, Seite 136. Plasmat 1 : 4,5, F=15 cm, Blende 9, Lifafilter 2, Platte Kranz I; belichtet $^1/_{50}$ Sek., Mai, vormittags, sonnig. Metol-Hydrochinon 1 : 6. Papier: Orthotyp 18×24 cm.

HERTZ, Carmen, Gräfin Finckenstein: „Nach dem Freitagsgebet in Samarkand“, Seite 81. Goerz-Tropen-Ango 9×12 cm, Dagor 1 : 6,8, offene Blende, ohne Filter, Agfa-Filmpack; belichtet $^1/_{25}$ Sek. Papier: Agfa-Bromid-Normal 24×30 cm.

HERZOG, E.: „Raupe des Schwalbenschwanzes“ (Papilio machaon), Seite 142. Contessa-Nettel-Kamera $6^1/_2$×9 cm, Tessar 1 : 4,5, F=10,5 cm, Blende 12,5, Agfafilter 2, Perutz-Silbereosin-Platte; belichtet 1 Sek., Tageslicht, im Freien. Perutz-Glyzin-Entwickler. Plattenausschnitt kondensorlos auf 16×22 cm Orthotyp-weiß-glänzend vergrößert.

HOINKIS, Ewald: „Portrait“, Seite 56. Heliar 1 : 3,5, F=21 cm, offene Blende, ohne Filter, Platte: Ilford-Panchromatic-Soft-Gradation 13×18 cm; belichtet $^1/_{60}$ Sek., Atelier, Beleuchtung: 3 Nitraphotlampen je 500 Watt. Papier: Bromosa-halbmatt-weiß 24×30 cm.

HOLLDORFF, H. Ph.: „Im Gefängnis“, Seite 36. Heliar 1 : 3,5, F=10,5 cm, Blende 4,5, ohne Filter, Satrap-Ultra-Rapid-Platte; belichtet 5 Sek., gedämpftes Tageslicht. Satrap-Ausgleichentwickler. Papier: Fogas-Rapid 18×24 cm. (Theaterbild.)

HOLLNAGEL, W.: „Kinder im Spiegel", Seite 76. Bergheil-Kamera, Heliar 1:4,5, F=15 cm, Blende 9, ohne Filter, Perutz-Braunsiegelplatte; belichtet $^1/_5$ Sek., Aufnahme in hellem Raum, der Spiegel lag waagerecht auf einem Tisch. Agfa-Glyzin-Entwickler 1:8. Papier: Agfa-Bromid-Kontrast-glänzend 18×24 cm.

HOPPÉ, E. O.: „Portrait", Seite 5. Vergrößerung auf Illingworth-Papier 16×18 cm, halbmatt, schwarz-weiß. — „Sitzender Mädchenakt", Seite 28. Illingworth-Papier 20×22 cm, matt, hellbraun. (Technische Angaben waren infolge einer Übersee-Expedition des Autors nicht rechtzeitig zu erlangen.)

ISENSEE u. KLEFMANN: „Dächer", Seite 133. Rodenstock-Eurynar-Anastigmat 1:4,5, F=15 cm, offene Blende, Agfa-Gelbfilter 3, Lomberg-Platte 9×12 cm; belichtet $^1/_2$ Sek., Sommer, mittags, sonnig. Metol-Hydrochinon 1:4. Papier: Tuma 18×24 cm.

JANTSCH, Walther: „Portrait", Seite 20. Xenar 1:4,5, F=15 cm, offene Blende, ohne Filter, Agfa-Filmpack 9×12 cm; belichtet 4 Sek., gedämpftes Tageslicht. Papier: Kodak Royal weiß 18×24 cm.

JOHN, Paul W.: „Fachwerkhaus", Seite 24. Linhoff-Universalkamera 9×12 cm, Rüo-Anastigmat 1:4,5, F=15 cm, Blende 9, verlaufendes Gelbfilter, Agfa-Chromo-Isorapid-Platte; belichtet $^1/_{25}$ Sek., Sommer, mittags, sonnig. Glyzin-Entwickler. Papier: Mimosa-Velotyp-glänzend 18×24 cm.

KELLER, Dr. Karl: „Der Zaungast", Seite 101. Plaubel-Anticomar 1:4,2, F=13,5 cm, Blende 5,5, ohne Filter, Agfa-Chromo-Isorapid-Platte 9×12 cm; belichtet $^1/_{25}$ Sek., April, 11 Uhr, sonnig. Rodinal-Entwickler 1:20. Papier: Bromosa-Normal-halbmatt 18×24 cm.

KIESEL: „Portrait", Seite 4. Atelierkamera, Heliar 1:4,5, F=21 cm, offene Blende, ohne Filter, Hauff-Ultrarapid-Platte 18×24 cm; belichtet 4 Sek., gedämpftes Tageslicht. Pyro-Entwickler. Kontaktdruck auf Fogas-Rapid.

KILLIAN, Dr. H.: „Schwalbenschwanz an einer Apfelblüte", Seite 143. Tessar 1:4,5, F=21 cm, Blende 20, ohne Filter, Platte: W. & W.-Color braun; belichtet 1 Sek., Kontaktdruck 13×18 cm. Objekt in natürlicher Größe.

KLUGE: „Keller", Seite 110. Xenar 1:4,5, F=15 cm, mit Proxar-Vorsatzlinse, Blende 18, Perutz-Grünsiegel-Filmpack; belichtet 6 Min. Der Keller ist vollständig dunkel; Beleuchtung: durch die offene Tür mit 300-Watt-Heimlampe. Innenbeleuchtung: Boehms Sonne doppelt 15 cm lang. Rodinal 1:70; Standentwicklung in Focodose. Papier: Agfa-Bromid-Kontrast 18×24 cm.

KNÖFEL, R.: „Zum letzten Fuder", Seite 23. Ernemann-Klappkamera 13×18 cm, Ernemann-Doppel-Anastigmat 1:6,8, F=21 cm, offene Blende, helles Gelbfilter, Platte: Agfa-Chromo-Isolar; belichtet $^1/_{25}$ Sek., Juli, 11 Uhr, leicht bedeckt. Pyro-Entwickler. Bromölumdruck 24×30 cm, hellgrün.

KÖHLER, Hellmuth: „Ausfahrende Lokomotive", Seite 58. Leitz-Leica-Kamera 24×36 mm, Optik 1:3,5, F=5 cm, Spezial-Kinofilm; belichtet $^1/_{100}$ Sek., Mai, 12 Uhr, leicht bedeckt, unmittelbar nach Regen und Schneefall. Entwickelt in Correx-Dose mit Feinkornausgleich-Entwickler. Ausschnitt-Vergrößerung von 16×22 mm auf 180×240 mm. Papier: Ergo-Platin weiß.

KRAMER, Rudolf: „Alte Eiche", Seite 47. Meyer-Satz-Plasmat 1:4,5, Blende 12, vierfaches Gelbfilter, Perutz-Braunsiegelplatte; belichtet $^1/_2$ Sek. Papier: Agfa-Bromid-Normal 24×30 cm.

KRAUSE, Ernst: „Libelle“, Seite 38. Tessar 1 : 4,5, F = 15 cm, Blende 22, ohne Filter, W. & W.-Braun-Color-Platte 9 × 12 cm; belichtet 1 Sek., Stativaufnahme, Mai, 10 Uhr, sonnig. Glyzin-Entwickler. Papier: Leonar-Rano-glänzend 18 × 24 cm. (Das Insekt hat seine Nymphe verlassen und läßt die entwickelten Flügel einige Minuten in der Sonne erhärten.)

KREHAN: „Landstraße im Nebel“, Seite 91. Meyer-Klappkamera 9 × 12 cm, Plasmat 1 : 4,5, F = 13,5 cm, offene Blende, ohne Filter, Lomberg-Elochrom-Film; belichtet $^1/_{10}$ Sek., November, 15 Uhr, Nebel. Neol-Entwickler. Papier: Leonar-Lumarto 18 × 24 cm.

KUCKUCK: „Menschen auf dem Heimweg“, Seite 160. Bentzin-Spiegelreflexkamera 9 × 12 cm, Tessar 1 : 2,7, F = 15 cm, Blende 4,5, Agfa-Filter 0, Hauff-Ultra-Rapid-Platte; belichtet $^1/_{50}$ Sek., Sommer, 17 Uhr. Glyzin-Entwickler. Papier: Satrap-Bromsilber-Normal 13 × 18 cm.

KÜHLEWINDT, Alfred: „Luftschiff ‚Graf Zeppelin‘ über Königsberg i. Pr.“, Seite 146. Nettel-Deckrullo 13 × 18 cm, Tessar 1 : 4,5, F = 21 cm, offene Blende, Agfa-Filter 0, Agfa-Isochrom-Film; belichtet $^1/_{560}$ Sek., Sommer, 16 Uhr, stark bedeckter Himmel. Aufnahme vom Flugzeug aus. Papier: Agfa-Bromid-Kontrast 18 × 24 cm.

LABAHN, B.: „Funkturm Berlin“, Seite 75. Riese-Doppel-Anastigmat 1 : 6,8, F = 15 cm, Blende 9, ohne Filter, Perutz-Braunsiegelplatte 9 × 12 cm; belichtet 30 Sek., November, 17 Uhr, Nebel. Plattenausschnitt vergrößert auf Kodak Royal weiß 24 × 30 cm. Der natürlich wirkende Lichtstrahl wurde einkopiert, da sein Erfassen während der Aufnahme infolge rascher Drehung des Scheinwerfers unmöglich war.

LEHMANN, Ernst: „Blitz am Hörnerblitzableiter“, Seite 50. Voigtländer-Avus-Kamera $6^1/_2$ × 9 cm, Skopar 1 : 4,5, F = 10,5 cm, Blende 12, Perutz-Braunsiegelplatte. Papier: Nikko 13 × 18 cm. Der „Hörnerblitzableiter“ ist von den Siemens-Schuckert-Werken eingeführt und wird jetzt allgemein bei elektrischen Leitungen als Schutz gegen Blitzschlag und andere Überspannungen gebraucht. Der linke Draht, Horn A genannt, wird mit dem Leitungsdraht verbunden; der rechte Draht, Horn B genannt, wird geerdet. Schlägt ein Blitz in die Leitung, so springt er von Horn A nach Horn B an der engsten Stelle über (untere Bildkante) und geht durch Horn B zur Erde. Damit nun bei Hochspannung der Leitungsstrom nicht die vom Blitz geschaffene, aus heißer, leitender Luft bestehende Brücke an der engsten Stelle benutzt, um auch in die Erde zu fließen, sind die Hörner A und B oben nach außen gebogen. Die heiße Luftbrücke steigt, wie jeder heiße Luftstrom, zwischen den Hörnern nach oben und wird dabei für den Strom zu lang: die Funkenbahn zerreißt, so daß der Leitungsdraht (Horn A) gegen die Erde wieder isoliert ist. Das Zerreißen der Funkenstrecke ist am oberen Bildrand erkennbar. Dauer des Vorganges etwa $^1/_2$ Sekunde.

LENDVAI-DIRCKSEN, Erna: „Käthe Kollwitz“, Seite 37. Contessa-Nettel 9 × 12 cm, Tessar 1 : 4,5, F = 15 cm, offene Blende, ohne Filter, Satrap-Braunschicht-Platte o. l., belichtet 2 Sek., vormittags, gedämpftes Tageslicht. Bromölumdruck 30 × 40 cm. — „Mädchenprofil“, Seite 61. Suter-Aplanat 5, ohne Filter, Hauff-Ulcroma-Platte 18 × 24 cm; belichtet 3 Sek., gedämpftes Tageslicht. Bromölumdruck 30 × 40 cm.

LEON, Albert: „Luftblasen“, Seite 144. Plaubel-Anticomar 1 : 4,5, F = 13,5 cm, doppelter Bodenauszug, Blende 9, ohne Filter, Perutz-Braunsiegelplatte 9 × 12 cm; belichtet $^1/_{25}$ Sek., Sommer, mittags, sonnig. Metol-Entwickler. Papier: Bromosa-weiß-glänzend, braun getönt. Objekt in natürlicher Größe.

LERSKI, Helmar: „Arbeiterprofil", Seite 49. Dagor 1 : 6,8, volle Öffnung, Plattengröße 18 × 24 cm. Kontaktdruck auf Kodak Royal weiß. — „Frauenkopf", Seite 65. Dagor 1 : 6,8, volle Öffnung, Plattengröße 24 × 30 cm. Kontaktdruck auf Kodak Royal weiß (aus dem Lerski-Buch, Verlag Hermann Reckendorf).

LISSAU, Maximilian: „Eisbär", Seite 10. Laack-Normal-Polynar 1 : 6,8, F = 13,5 cm, Blende 9, ohne Filter, Haporot-o. l.-Platte 9 × 12 cm; belichtet $^1/_{50}$ Sek., mittags, sonnig. Metol-Hydrochinon 1 : 50, Standentwicklung. Plattenausschnitt vergrößert auf Geha-Gaslicht-Normal-glänzend 18 × 24 cm.

LÖHRICH, Max: „Fabrikschornstein", Seite 25. Euryplan 1 : 4,5, F = 15 cm, Blende 9, zweifaches Gelbfilter, Perutz-Braunsiegelplatte 9 × 12 cm; belichtet $^1/_{50}$ Sek., Sommer, mittags, sonnig. Papier: Leonar-Rano-glänzend 18 × 24 cm.

LUFTSCHIFFBAU ZEPPELIN (v. Schiller): „Sibirische Sümpfe", Seite 147. Huckershof-Messter-Kamera 13 × 18 cm, zweifaches Gelbfilter, Agfa-Film. Kontaktdruck auf Byk-Bromsilber-Papier-glänzend.

LÜPKE v.: „Im Roten Meer", Seite 149. Goerz-Anschütz-Klappkamera 9 × 12 cm, Dagor 1 : 6,8, F = 15 cm, volle Öffnung, ohne Filter, Agfa-Rollfilm; belichtet $^1/_{100}$ Sek. (Schlitzverschluß). Papier: Gevaert-Tonex-halbmatt 18 × 24 cm.

MAIWALD, Hildegard: „Brennesseln", Seite 150. Tessar 1 : 6,3, F = 15 cm, Blende 18, ohne Filter, Agfa-Chromo-Isorapid-Platte 9 × 12 cm; belichtet 1 Sek., Sommer, mittags, leicht bedeckt. Standortaufnahme. Papier: Agfa-Bromid-Normal-glänzend 18 × 24 cm.

MOSBACHER, Änne: „Elsterschnecke" (Turbo pica), Seite 120. Tessar 1 : 4,5, F = 15 cm, Blende 36, ohne Filter, Agfa-Chromo-Isorapid-Platte 9 × 12 cm; belichtet 30 Sek., gedämpftes Tageslicht. Amidol-Entwickler. Papier: Nikko-Kontrast 24 × 30 cm.

MÜLLER, Adolf: „Burgruine", Seite 102. Meyer-Klappkamera 9 × 12 cm, Plasmat 1 : 4,5, Vorderlinse, F = 32 cm, Blende 12, Agfa-Filter 2, Agfa-Chromo-Isorapid-Platte; belichtet 1 Sek., April, 17 Uhr, sonnig, Agfa-Rodinal-Entwickler 1 : 20. Papier: Agfa-Bromid-Normal-glänzend 18 × 24 cm.

MÜLLER, Werner: „Winterliche Kleinstadtstraße", Seite 132. Meyer-Doppelanastigmat 1 : 4,5, F = 15 cm, Blende 6,8, mittleres Filter, Perutz-Braunsiegelplatte 9 × 12 cm; belichtet $^1/_{20}$ Sek., Dezember, 15 Uhr, bedeckt. Papier: Satrap-Bromsilber-Normal-glänzend 18 × 24 cm.

MÜLLER-SCHÖNHAUSEN, Rudolf: „Photogramm", Seite 14. Komposition aus Glasstäben, Mensur, Glühbirne, gläserne Blumenvase; belichtet 1 Sek. Papier: Agfa-Bromsilber 24 × 30 cm.

MUNDORFF, Grete: „Köln", Seite 73. Kodak-Browine II 6 × 9 cm. Papier: Kodak Royal gelblich 18 × 24 cm.

NEUMANN, Hanns: „Erich Rahn", Seite 68. Bergheil-Kamera 9 × 12 cm, Heliar 1 : 4,5, F = 15 cm, Blende 6,3, Satrap-Ultra-Rapid-Platte o. l.; belichtet $^1/_{100}$ Sek., Sommer, 13 Uhr, sonnig. Satrap-Standentwickler. Papier: Fogas-Rapid-weiß 18 × 24 cm.

PECHMANN, Freifrau von: „Schwäne", Seite 124. Perka-Kamera 9 × 12 cm, Plasmat 1 : 4,5, F = 15,3 cm, Blende 9, ohne Filter, Agfa-Chromo-Isorapid-Platte; belichtet $^1/_{25}$ Sek., Februar, 15 Uhr, schwache Sonne. Papier: Agfa-Bromid-Normal-glänzend 18 × 24 cm.

PERSCHEID, Nicola: „Stierkampf", Seite 131. Momentaufnahme aus der Hand unter freiem Himmel. Filmausschnitt vergrößert auf 24×30 cm, grüner Pigmentdruck.

PERSCHKE, G.: „Portrait Max Schmeling", Seite 96. Meyer-Klappkamera 9×12 cm, Plasmat 1:4,5, Hinterlinse, F=22 cm, Blende 8, ohne Filter, Hauff-Ulcroma-Platte; belichtet 1 Sek., Sommer, 14 Uhr, leicht bedeckt, im Freien. Rodinal 1:30. Papier: Agfa-Brovira-halbmatt 18×24 cm, getönt.

PFEIFER, Dr. Hans: „Wolkenbrandung", Seite 82. Blende 25, mittleres Lifa-Filter, Perutz-Braunsiegelplatte 9×12 cm; belichtet 1 Sek., Höhe 2800 m, Februar, 16 Uhr, direktes Gegenlicht, Sonne nahe dem Horizont. Abgekürzte Glyzin-Standentwicklung. Papier: Nikko 18×24 cm.

PLAT, Emil: „Pappeln", Seite 9. Schneider-Symnar 1:4,5, F=18 cm, Blende 24, mittleres Filter, Agfa-Isorapid-Platte 13×18 cm; belichtet $^1/_2$ Sek., September, mittags, stark bedeckt. Metol-Hydrochinon 1:4. Papier: Gevaert-Vittex 18×24 cm.

PLEW, Walter: „Auf der Müritz" (vom Autor „Japanischer Holzschnitt" benannt) Seite 157. Plaubel-Makina $4^1/_2$×6 cm, Anticomar 1:2,8, F=7,5 cm, Blende 4,5, Lifa-Filter 2, Platte: Kranz I o. l.; belichtet $^1/_{50}$ Sek., Juli, 17 Uhr. Rodinal. Papier: Leonar-Rano 24×30 cm, gerastert durch feines Pauspapier.

RAABE, Paul: „Mürbes Eis", Seite 156. Stegemann-Reisekamera, Polyplast, Satzblende 6,3, F=16,5 cm, Lifa-Filter 3, Ortho-Isodux-Platte 9×12 cm; belichtet $^1/_5$ Sek. gegen die Sonne. Vergrößert auf Velotyp 18×24 cm durch Kondensor und Projektionslampe mit Glaukar.

REINKE, Hans: „Spielmarken", Seite 98. Contessa-Nettel $6^1/_2$×9 cm, Tessar 1:4,5, F=10,5 cm, Blende 25, Perutz-Braunsiegelplatte; belichtet 40 Sek., beleuchtet durch Osram-Nitraphotlampe mit Zerstreuungsschirm. Papier: Nikko 18×24 cm.

RETZLAFF, Hans: „Berliner Dom", Seite 54. Contessa-Nettel 9×12 cm, Heliar 1:4,5, F=15 cm, offene Blende, Perutz-Braunsiegelplatte; belichtet 60 Sek., nachts. Metol-Hydrochinon 1:10. Papier: Satrap-Bromsilber-Normal 18×24 cm.

RHEINLÄNDER, Otto: „Wildenten", Seite 128. Tele-Xenar 1:5,5, F=27 cm, Blende 6,3, dreifaches Gelbfilter, Agfa-Chromo-Isorapid-Platte $6^1/_2$×9 cm; belichtet $^1/_{50}$ Sek., Juni, 8 Uhr, sonnig. Papier: Kodak Royal weiß 18×24 cm.

RÖMER, Fritz: „Spielende Eisbären", Seite 159. Meyer-Trioplan 1:3,8, Hauff-Ultra-Platte 9×12 cm; belichtet $^1/_{100}$ Sek. bei Sonne im Freien. Plattenausschnitt vergrößert auf Leonar-Lumarto 18×24 cm.

ROTHSCHILD, Max: „Portrait", Seite 77. Tessar 1:4,5, F=15 cm, offene Blende, ohne Filter, Platte: Agfa-Ultra-Spezial 9×12 cm; belichtet 1 Sek., gedämpftes Tageslicht. Vergrößert auf Bromosa-Spezial 40×40 cm, braun getönt.

RUDOLF, M.: „Schafe im Hochgebirge", Seite 152. Plasmat 1:4,5, Blende 6,3, F=15 cm, mittleres Filter, Lomberg-Elochrom-Film 9×12 cm; belichtet $^1/_{50}$ Sek., Herbst, 15 Uhr, bedeckt, in 2000 m Höhe. Glyzin-Entwicklung. Papier: Gevaert-Tonex 18×24 cm. Ausschnitt.

SCHAAN, Karl: „Türschloß im Rauhreif", Seite 62. Schneider-Xenar 1:5,5, F=18 cm, Blende 18, Platte: Imperial N. F. Antihalo 10×15 cm; belichtet 9 Sek., Januar, 16 Uhr, trübes Wetter. Hauff-Metol-Hydrochinon 1:6. Plattenausschnitt vergrößert auf Weber-Brom-Papier 18×24 cm, Metol-Hydrochinon 1:4.

SCHAUSBERGER, Alfred: „Haus im Vorfrühling", Seite 18. Kühn-Anachromat 1:6,8, in Compur, F=20 cm, Siebblende H 6,8, Anachromat-Filter B, Platte: Viridin-Inalo 9×12 cm; belichtet 1 Sek., März, Abendsonne. Pina-Vorbad, Rodinal. Vergrößert mit Kondensorlicht und Überfangglas auf Carbon-braun 18×24 cm. — „Netze im Wind", Seite 113. Kühn-Anachromat 1:6,8, in Compur, F=20 cm, Siebblende H9, Anachromat-Filter B, Agfa-Chromo-Isorapid-Platte 9×12 cm; belichtet $^1/_{10}$ Sek., September, Morgensonne. Pina-Vorbad; Rodinal. Vergrößert mit Kondensor und Überfangglas auf Carbon-braun 18×24 cm.

SCHENSKY, F.: „Katzenhaie", Seite 11. Dagor 1:4,5, Agfa-Chromo-Isorapid-Platte 18×24 cm; belichtet $^1/_{50}$ Sek., Blitzlicht. Kontaktdruck auf Bromsilber-Papier-glänzend. — „Helgoland", Seite 87. Tessar 1:4,5, Agfa-Chromo-Isolar-Platte 13×18 cm. Kontaktdruck auf Bromsilber-Papier-glänzend.

SCHMIDT, M. Curt: „Ständchen", Seite 27. Dogmar 1:4,5, F=10 cm, Blende 9, ohne Filter, Filmpack $6^1/_2$×9 cm; belichtet $^1/_{25}$ Sek., Juni, trübes Wetter. Bromölumdruck 30×30 cm.

SCHMIDTMÜLLER, R.: „Elsässischer Weinbauer", Seite 44. Zeiss-Ikon-Kamera-Ideal 9×12 cm, Tessar 1:6,3, F=15 cm, offene Blende, Agfa-Chromo-Isolar-Platte; belichtet $^1/_{10}$ Sek., April, 16 Uhr, sonnig, im Freien. Glyzin-Standentwickler. Plattenausschnitt vergrößert durch Miraphot auf Kodak-Velvet-Spezial 18×24 cm.

SCHMIEDING, Friedrich: „Hamburger Hafen", Seite 148. Mentor-Spiegelreflexkamera 9×9 cm, Tessar 1:4,5, F=13 cm, Perutz-Braunsiegelplatte; belichtet $^1/_5$ Sek. Metol-Adurol. Vergrößert auf Agfa-Brovira 24×30 cm, getönt.

SCHREIBER, Ulrike: „Chrysantheme", Seite 89. Heliar 1:4,5, F=15 cm, Blende 20, Agfa-Film 9×12 cm; belichtet 10 Sek., sonnig, Freilicht. Metol-Hydrochinon-Entwickler 1:6. Papier: Nikko-Kontrast 18×24 cm.

SCHROETER, Bruno: „Schlafendes Kind", Seite 127. Plasmat 1:4,5, F=15 cm, Blende 6,3, Lomberg-Elochrom-Film 9×12 cm; belichtet 1 Sek., mittags, gedämpftes Tageslicht. Glyzin-Entwickler. Papier: Satrap-Bromsilber-Normal 13×18 cm.

SCHULTZ, Bruno: „Laichklumpen einer Wellhornschnecke" (Buccinum undatum L.) aus der Nordsee. Die etwa 60 Larven schlüpften auf dem Meeresgrund aus den einzelnen gelatine- bis hornartigen, fast farblosen Eihüllen aus, so daß nun der leere, für die Weiterentwicklung wertlose Laichklumpen an die Meeresoberfläche kam und an Land gespült wurde; Fundort: Sylt. Natürliche Größe etwa 4 cm Durchmesser. S. 121. Meyer-Präzisionskamera 9×12 cm, Plasmat 1:4,5, Vorderlinse, F=32 cm, dreifacher Auszug, Blende 36, Cellophan-Siebfilter, Perutz-Grünsiegelplatte; belichtet 3 Sek., Sommer, mittags, sonnig, am Strand. Glyzin-Entwickler. Papier: Fogas-Rapid-weiß 18×24 cm. 3fach überbelichtet, Metol-Hydrochinon 1:15, lauwarm.

SEIDENSTÜCKER: „Verhaftung", Seite 69. Plasmat 1:4,5, F=15 cm, Blende 6,3, Hauff-Ultra-Rapid-Platte; belichtet $^1/_{50}$ Sek., Herbst, mittags, leicht bedeckt. Hauff-Balanzol-Entwickler. Papier: Grandamo-Extra 18×24 cm.

SIEWERT, Horst: „Windender Hirsch", Seite 114. Bentzin-Spiegelreflexkamera 10×15 cm Tele-Tessar 1:6,3, F=40 cm, Ortho-Isodux-Platte; belichtet $^1/_{25}$ Sek. in voller Freiheit. Glyzin-Entwickler. Papier: Leonar-Rano-weiß-glänzend 18×24 cm.

SPRENG, Franz: „Rangierende Lokomotiven“, Seite 59. Bergheil-Kamera $6^1/_2 \times 9$ cm, Heliar 1 : 3,5, F=11 cm + Rodenstock-Meniscus von — 4 Dioptrin, F dieser Kombination = 19,6 cm, rel. Öffnung 1 : 6,3, Platte: Gevaert SS o. l.; belichtet $^1/_{50}$ Sek., Januar, mittags, leicht bedeckt. Ausschnittvergrößerung auf Gevaert-Orthobrom 24 × 30 cm.

STAATLICHE BILDSTELLE: „Trier, Dom, Grabmal“, Seite 40. Dagor 1 : 7,7, F=36 cm, Blende 36, Agfa-Chromo-Isolar-Platte 24 × 30 cm; belichtet 9 Min. bei schwachem Tageslicht, aufgehellt durch Trauts Minima-Lampe. Kontaktdruck auf Leonar-Rano-weiß-glänzend. — „Regensburg, Dom, Nordchor“, Seite 41. Meßbildapparat Meydenbauerscher Konstruktion mit fester Brennweite, Busch-Pantoskop F=35,3 cm, Blende 50, Agfa-Chromo-Isolar-Platte 40 × 40 cm, Spiegelglas; belichtet 5 Tagesstunden bei schwachem Licht und 1 Stunde bei 3000kerziger Jupiterlampe. Plattenausschnitt; Kontaktdruck auf Leonar-Rano-weiß-glänzend.

STALLBAUM, Helmut: „Elch“, Seite 115. Bentzin-Spiegelreflexkamera 9 × 12 cm, Satzplasmat 1 : 6,8, F=22,3 cm, ohne Filter, Perutz-Grünsiegelfilm; belichtet $^1/_{30}$ Sek., Herbst, mittags, leicht bedeckt. Plattenausschnitt vergrößert auf Agfa-Brovira 24 × 30 cm, braun getönt.

SÜSSMANN, Walter: „Gartenlokal“, Seite 26. Tessar 1 : 4,5, F=15 cm, Blende 12, Agfa-Filmpack; belichtet $^1/_{50}$ Sek., Mai, vormittags, sonnig. Papier: Nikko 18 × 24 cm. „Anstreicher“, Seite 79. Steinheil-Unofocal 1 : 4,5, F=15 cm, Blende 9, leichtes Filter, Agfa-Chromo-Isorapid-Platte 9 × 12 cm; belichtet $^1/_{10}$ Sek., November, mittags, sonnig. Papier: Orthotyp-glänzend-weiß 18 × 24 cm.

THEGE, Emil: „Lübeck“ (Dankwartsbrücke. Im Vordergrund: Petrikirche, dahinter St.-Marienkirche), Seite 107. Xenar 1 : 4,5, F=12 cm, offene Blende, Hübl-Filter 2, Agfa-Filmpack 6 × 9 cm; belichtet $^1/_{25}$ Sek., September, 15 Uhr, stark bedeckt; im Augenblick der Aufnahme durchbrechende Sonne. Metol-Hydrochinon-Entwickler 1 : 18. Negativausschnitt vergrößert auf Agfa-Bromid-Kontrast 18 × 24 cm.

TIMMANN, Hans: „Weintraube“, Seite 139. Contessa-Nettel-Kamera, Sonnar-Anastigmat 1 : 4,5, F=13,5 cm, volle Öffnung, W. & W.-Color-Platte 9 × 12 cm; belichtet 2 Min., Beleuchtung 250-Watt-Lampe. Papier: Leonar-Bromsilber-Normal-glänzend 18 × 24 cm.

TITZENTHALER, Waldemar: „Blitz über Berlin“, Seite 51. Goerz-Doppelanastigmat 1 : 6,8, F=15 cm, W. & W.-Color-Platte 9 × 12 cm. Papier: Bromsilber-glänzend 24 × 30 cm.

TOSCH, E.: „Trockenrisse im Tonschlamm“, Seite 8. Bergheil-Kamera, Heliar 1 : 6,8, F=15 cm, Blende 18, Hauff-Flavin-Platte 9 × 12 cm; belichtet $^1/_5$ Sek., Mai, 11 Uhr, sonnig. Metol-Hydrochinon-Entwickler, eigenes Rezept. Papier: Satrap-Bromsilber-Normal 18 × 24 cm.

TREML, Karl: „Objektive“, Seite 145. Zeiss-Punktal-Glas, F=25 cm, kombiniert mit Lifa-Filter 2, Blendendurchmesser=20 mm, Gevaert SSS-Platte 9 × 12 cm; belichtet 25 Sek., Beleuchtung 75kerzige Glühlampe in $^3/_4$ m Entfernung vom Objekt ohne Reflektor. Rodinal 1 : 25. Papier: Velotyp-Carbon 18 × 24 cm.

TREUMANN, Friedrich: „Bahnübergang“, Seite 90. Dogmar 1 : 4,5, F=12,5 cm, Blende 9, Lifa-Filter 2, Perutz-Rollfilm 8 × 10,5 cm; belichtet $^1/_{50}$ Sek., Februar, 14 Uhr, dunstig, Sonne. Papier: Byk-Telos-Gaslicht 18 × 24 cm.

TRIEB, Carl: „Frauenprofil", Seite 57. Atelierkamera, Busch-Perscheid-Objektiv 1 : 4,5, F = 21 cm, panchromatische Platte 9 × 12 cm; belichtet 2 Sek., gedämpftes Tageslicht und Kunstlicht. Papier: Kodak Royal 24 × 30 cm.

TRIEB, Dr. H. E.: „Hummer", Seite 123. Bergheil-Kamera 9 × 12 cm, Heliar 1 : 4,5, F = 15 cm, Blende 9, Platte: Infra-Antihalo; belichtet $^1/_{10}$ Sek., Juni, 14 Uhr, wolkenloser Himmel. Vergrößert mit Ihagee-Luminax auf Wellington-Press-Ennamo 18 × 24 cm.

VOGELSANG, Otto Kurt: „Mädchenportrait", Seite 2. Plasmat 1 : 4,5, F = 15 cm, Vorderlinse, F = 32 cm, Blende 12, leichtes Gelbfilter, Hauff-Ulcroma-Platte 9 × 12 cm; belichtet 1 Sek., gedämpftes Tageslicht. Bromölumdruck 40 × 50 cm.

WALTHER, Hedda: „Mädchenportrait", Seite 3. Tudor-Spiegelreflexkamera 9 × 9 cm, Tessar 1 : 2,7, F = 15 cm, Blende 6,3, Agfa-Filter 2, Agfa-Andresa-Platte; belichtet $^1/_{100}$ Sek. in 2000 m Höhe, Januar, mittags, sonnig. Papier: Leonar-Rano-weißglänzend 18 × 24 cm (Hochglanz). — „Giraffe" (Berliner Zoo), Seite 109. Tudor-Spiegelreflexkamera 9 × 9 cm, Tessar 1 : 2,7, F = 15 cm, Blende 12, Agfa-Andresa-Platte; belichtet $^1/_{10}$ Sek., Sommer, mittags, sonnig. Plattenausschnitt vergrößert auf Nikko-Kontrast 18 × 24 cm (Hochglanz).

WECKMANN-WITTENBURG, P. F.: „Austernfischer" (Aufnahme aus etwa 4 m Entfernung in voller Freiheit; Nordseewatt), Seite 94. Bentzin-Spiegelreflex Primar 13 × 18 cm, Plaubel-Anticomar 1 : 3, F = 30 cm, Platte: Eisenberger Flavirid; belichtet $^1/_{100}$ Sek., Juni, 16 Uhr, bedeckt. Bromsilbervergrößerung auf 18 × 24 cm.

WELLER, Dr. Peter: „Mädchenportrait", Seite 93. Plasmat 1 : 4,5, F = 15 cm, offene Blende, Jupiter-Kunstlicht, Ilford-Platte 9 × 12 cm; belichtet 2 Sek., gedämpftes Tageslicht im Atelier. Papier: Fogas-Rapid-weiß 18 × 24 cm.

WETZEL, Lothar: „Enten", Seite 95. Ernotar 1 : 4,5, F = 16,5 cm, offene Blende, Mimosa-Platte o. l. 10 × 15 cm; belichtet $^1/_{100}$ Sek., Oktober, 13 Uhr, sonnig, Gegenlicht. Kombinierte Tank- und Schalenentwicklung in Metol-Hydrochinon verschiedener Zusammensetzung. Papier: Bromosa-glänzend-weiß 18 × 24 cm.

WILLINGER, M.: „Halbakt", Seite 29. Atelier-Kamera, Steinheil-Triplex-Anastigmat 1 : 4, F = 40 cm, offene Blende, Agfa-Ultra-Rapid-Platte 18 × 24 cm; belichtet $^1/_2$ Sek., Atelier, hell. Papier: Nikko 24 × 30 cm, Hochglanz. — „Webspulen", Seite 112. Mentor-Spiegelreflexkamera $6^1/_2 \times 9$ cm, Tessar 1 : 2,7, F = 14,5 cm, Blende 12, Agfa-Filmpack; belichtet 1 Sek., Sommer, mittags, sonniger Raum. Satrap-Ausgleich-Entwickler. Papier: Leonar-Rano-glänzend-weiß 24 × 30 cm, Hochglanz.

WOSCIDLO, Wilfried: „Berliner Wald", Seite 34. Xenar 1 : 4,5, F = 13,5 cm, Blende 9, Agfa-Filter 2; Agfa-Filmpack 9 × 12 cm, belichtet $^1/_{10}$ Sek., Juli, 20 Uhr, Gegenlicht. Glyzin-Standentwickler. Papier: Fogas-Rapid-weiß 18 × 24 cm.

YVA: „Damenportrait" (Barbakoff), Seite 21. Goerz-Hypar 1 : 3,5, F = 30 cm, Hauff-Ultra-Rapidplatte 18 × 24 cm; Halbwattlicht 3000 Watt im Atelier. Kontaktdruck auf Mimosa-Velotyp-glänzend.

ZADEMACK, Martin: „Storchpaar", Seite 125. Klappkamera 9 × 12 cm, Busch-Bis-Telar 1 : 7, F = 34 cm, Hauff-Flavin-Platte; belichtet $^1/_{25}$ Sek. aus freier Hand, Juni, 11 Uhr, kondensorlos vergrößert auf Nikko 24 × 30 cm, braun getönt.

ZIELKE, Willy: „Glaskugel“, Seite 42. Optik 1 : 72, Hauff-Flavin-Platte; belichtet $3^1/_2$ Min., Gegenlicht einer 1000-Watt-Lampe, mit Papierreflektor aufgehellt. 4 × 6-cm-Ausschnitt vergrößert auf Nikko-Kontrast 18 × 24 cm. — „Glasplatten“, Seite 43. Optik 1 : 36, Hauff-Flavin-Platte; durchscheinendes Licht einer 500-Watt-Lampe, mit schwacher Aufhellung einer 40kerzigen Glühbirne; belichtet 45 Sek., 6 × 9 cm Plattenausschnitt vergrößert auf Nikko-Kontrast 18 × 24 cm.

ZIMMERMANN, Rudolph: „Junge Rohrdommeln“, Seite 39. Ica-Spiegelreflexkamera 9 × 12 cm, Hüttar-Doppelanastigmat 1 : 5,5, F = 22 cm, Perutz-Braunsiegelplatte; belichtet $^1/_{60}$ Sek. in voller Freiheit. Papier: Agfa-Bromid-Normal 18 × 24 cm. — „Hamster vor seinem Bau“, Seite 53. Ica-Spiegelreflexkamera 9 × 12 cm, Hüttar-Doppelanastigmat 1 : 5,5, F = 22 cm, Jahr-Sigurd-Platte; belichtet $^1/_{120}$ Sek. in voller Freiheit. Papier: Satrap-Bromsilber-Normal 18 × 24 cm.

ZINSEL, Eduard: „Paul Heil auf Grey Lad“, Seite 130. Goerz-Ango-Kamera 13 × 18 cm, Xenar 1 : 4,5, F = 18 cm, volle Öffnung, Hauff-Ultra-Rapid-Platte; belichtet $^1/_{500}$ Sek., Sommer, 18 Uhr, leicht bedeckt. Plattenausschnitt auf Bromsilber-Papier-glänzend-weiß 18 × 24 cm.

Druckschriften und Probehefte der Zeitschrift „Der Satrap" kostenfrei!

SCHERING-KAHLBAUM A.-G.

PHOTO-ABTEILUNG — BERLIN-SPINDLERSFELD 63

Die Neuheit des Jahres

Agfa

Isochrom-Film
Isochrom-Platten
23° Sch

Sondervorzüge: Höchstorthochromatisch, besonderer Lichthofschutz, höchste Allgemein-Empfindlichkeit.

Dieses Material gestattet kürzeste Belichtungszeiten. Es eignet sich besonders für Sportaufnahmen, für Aufnahmen bei trübem Wetter, für Gegenlicht-Aufnahmen, für Aufnahmen farbiger Objekte (besonders für Blau, Gelb und Grün) und für Aufnahmen mit lichtschwachen Cameras. Prospekte in jeder Photohandlung oder direkt von der Agfa-Photo-Propaganda, Berlin SO 36.

DDL 81

Naturwahre Bilder

von unvergleichlicher Plastik und Tiefenwirkung

mit

Meyer „PLASMAT"

PATENT DR. RUDOLPH

(EIN SPHÄRO-ACHROMAT HÖCHSTER VOLLENDUNG)

MAKRO - PLASMAT F: 2,9 Bildwinkel 75°

DOPPEL - PLASMAT F: 4 u. F: 5,5

SATZ - PLASMAT F: 4,5 Das vielseitigste Objektiv d. Gegenwart

KINO - PLASMAT F: 1,5 Rekord in Lichtstärke u. Raumdarstellung

Bitte verlangen Sie unsere Druckschrift Nr. 166

OPTISCH-MECHANISCHE INDUSTRIE-ANSTALT

HUGO MEYER & GÖRLITZ

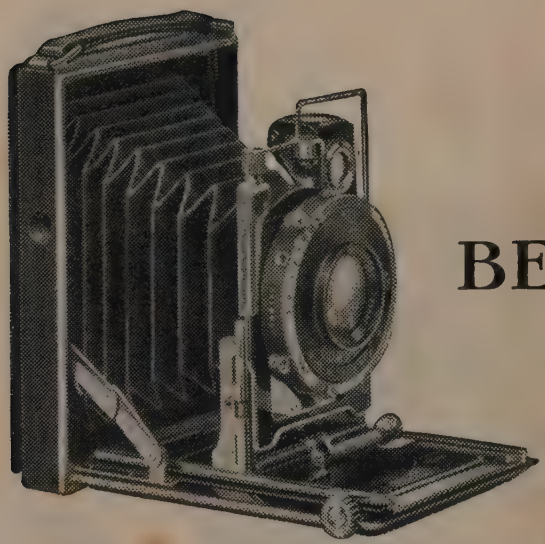
Gutes Auflösungsvermögen

ist das Höchste, was einem Objektiv nachgesagt wird. Es ist aber zugleich auch die vornehmste Eigenschaft eines hochwertigen Negativmaterials! Das Auflösungsvermögen ist umso schöner, je feiner das Korn der Schicht, und umso sicherer, je vollkommener der Lichthofschutz. Die Verkörperung dieser Eigenschaften ist der neue Perutz-Rollfilm und -Filmpack mit dem Namen

Feinkornfilm-Antihalo 19° Sch.

Weil er dazu noch ungewöhnlich farbenempfindlich ist, bedeutet er die Erfüllung aller Ihrer Wünsche. Nehmen Sie diesen Film, Sie werden überrascht sein! Sonderdruckschrift R480 kostenlos.

OTTO PERUTZ · TROCKENPLATTENFABRIK · MÜNCHEN · GMBH



Eine

BENTZIN

Neuigkeit:

BENTZIN-PLAN-PRIMAR

$6^1/_2 \times 9$ cm

Ein Juwel unter den Kameras!

Nichts Neues daran:

Die alte Bentzinsche Präzisionsarbeit.
Der breite, stabile, doppelte Bentzin-Laufboden.
Die bombenfest stehende Bentzin-Standarte.
Die erstklassige Bentzin-Vernickelung und Belederung.

Das Neue daran:

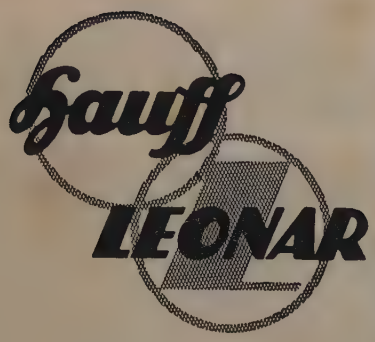
Die „Plan-Primar" ist im Gehäuse knapp 2 cm stark.
Die „Plan-Primar" besitzt eine elastische, gepolsterte Objektiv-Schutzdecke aus Leder (DRP. a.).
Die ganz neuartigen, stabilen Bentzin-Spreizen (DRGM.).
Die neuartigen Flügelklappen, durch die der Objektivträger in jeder Stellung bombenfest steht (DRP.).
Der besonders angelenkte, stabile Laufboden (DRP.).

Compurverschluß mit oder ohne Selbstauslöser.

Preis je nach Optik RM. 105.— bis 153.— / Lassen Sie sich unseren Prospekt DDL kommen!

CURT BENTZIN – GÖRLITZ

WERKSTÄTTE FÜR PHOTOGRAPHISCHE APPARATE



FILMS

Normal- und höchstempfindlich.
Orthochromatisch, lichthoffrei.
Größter Belichtungsspielraum.
Nachfüllbarer Magazinpack.

PLATTEN

Analo-Flavin, lichthoffrei und von höchster Orthochromasie.
Ulcroma, höchstempfindlich und orthochromatisch; vorzüglich für Kunstlichtaufnahmen.

PAPIERE

Lumarto, Kunstlichtpapier in vier vollendeten Gradationen.
Imago für das künstlerische Porträt, tiefmatt und mit Seidenglanz. Grandamo, edle pergamentartige Oberfläche, höchstempfindlich.

ENT-WICKLER

Metol, der wichtigste Entwickler.
Mikrol und Balanzol, die Feinkorn- und Ausgleichs-Entwickler.

HAUFF-LEONAR A.-G. WANDSBEK

Rolleiflex

Das Werkzeug des schöpferisch tätigen Lichtbildners

SIE DENKT FÜR SIE

Rollfilm und Mattscheibe
Sucheranastigmat 1:3,1
Lupeneinstellung, also

100% ERFOLG

Prospekt B 43.
Franke & Heidecke, Braunschweig

DIE ROLLEIFLEX

hält mehr, als ihr Preis verspricht!

MIT TESSAR 3,8: RM. 225.-
MIT TESSAR 4,5: RM. 198.-

KODAK
KAMERA
FILM
PAPIER
GENIESSEN
WELTRUF
KODAK A.G. BERLIN S.W.

Die ....

Sensation

auf dem

Photomarkt

ist der neue

Lomberg-
„Elochrom-Film“

von garantiert **20°** Scheiner Empfindlichkeit.

Der **Universal-Film** für **Porträts, See** und **Gebirge.**
Mit braunem **Lichthofschutz.**

Herr ***Dr. Bürki*** *von der Physikalisch-Chemischen Anstalt der* ***Universität Basel*** *schreibt:*
„Heute möchte ich Ihnen meine besten Glückwünsche entbieten zu Ihrem ***neuen Film, der zu den vorzüglichsten Negativmaterialien zu rechnen ist,*** *die mir bekannt sind.“*

sowie die

„Ortho-Elur“ 23° Scheiner und
„Elochrom“-Platte 17° Scheiner,

als Ergebnis einer fast **50** jährigen Fabrikations-Erfahrung.

Das Plattenmaterial für den ernsten Berufs- und Liebhaber-Lichtbildner.

Überzeugen Sie sich **sofort** von der **Güte obiger Fabrikate** und verlangen Sie dieselben bei Ihrem Photohändler!

2 Probeplatten sowie „Pracht-Katalog“ und „Film-Prospekt“ gegen 80 Pf. ab Fabrik.

ERNST LOMBERG, LANGENBERG (RHEINLAND).

Trockenplatten- und Filmfabrik. Gegründet 1882.

Ergo-Platin

das Luxus-Vergrößerungs-Papier

Ergo-Platin ist das vornehme Vergrößerungs-Papier mit antiker und weißer Naturoberfläche für den Lichtbildner, der nach dem Prinzip „Kleine Aufnahmen, große Bilder" arbeitet und Wert auf **künstlerische Bildausführung** legt. Ergo-Platin-Drucke sind in ihrer Wirkung kaum von vollendeten Bromöldrucken zu unterscheiden, dabei aber ganz **einfach zu behandeln**. In jedem gewöhnlichen Entwickler erhält man die schönen, schwarzen und eigenartigen **Platintöne**, die an die Mezzotintotöne berühmter Kupferdrucke erinnern. Wer wird sich also heute noch die Mühe machen, die zeitraubenden und umfangreiche Manipulationen erfordernden Bromöldrucke anzufertigen, wo er mit Ergo-Platin auf leichte Art auch **Edeldrucke** schaffen kann?

Zwei Gradationen: Normal und kräftig
Sorten: Nur kartonstark — weiß und antik

Ergo-Luxus-Broschüre
mit Anleitungen für die Verarbeitung kostenfrei • Bezugsquellen werden nachgewiesen

Vereinigte Fabriken photographischer Papiere Dresden-A. 16

ZEISS

Objektive und Zubehör für den Lichtbildner

Die lichtstarken Universal-Objektive: das TESSAR 1:3,5, 1:4,5 und 1:6,3, das DOPPEL-PROTAR 1:6,3—1:7,7, der DAGOR 1:6,8.

Ein Sonder-Objektiv vornehmlich für Aufnahmen bei ungünstiger Beleuchtung: das BIOTESSAR 1:2,8 und das TRIOTAR 1:3 bzw. 3,5.

Objektive für ausgesprochene **Weitwinkel-Aufnahmen:** DAGOR 1:9, PROTAR 1:18 und das HYPERGON 1:22.

Lichtstarke Sonder-Objektive langer Brennweite, verwendbar an Kameras mit nur einfachem Auszug zur Erzielung größerer Bildfiguren: TELE-TESSAR 1:6,3 und MAGNAR 1:10, f=45 cm. Für eigentliche **Fernaufnahmen** die Tele-Ergänzung.

Lichtstärkstes Sonder-Objektiv für Kinoaufnahmen BIOTAR 1:1,4.

Für Reproduktionstechnik das APO-TESSAR und APO-PLANAR nebst Zubehör: Umkehrsystemen, Drehringen, Farbfilter und Küvetten.

Vorsatzlinsen für photographische Objektive zur Verlängerung bzw. Verkürzung der Brennweite: DISTARE und PROXARE.

GELBGLÄSER, Filter zum Ausgleich des Unterschiedes in der Farbenwahrnehmung von Auge und orthochromatischer Platte.

DUCARE und A-DUCARE, Filter für Farbenaufnahmen auf Autochrom- und Agfa-Platten, mit sphärischer Wirkung zum Ausgleich der Plattendicken.

Anfragen und Bestellungen richte man an unsere Abteilung Photo oder an die zuständige Zweigstelle.

CARL ZEISS, JENA

BERLIN—HAMBURG—KÖLN—WIEN

CARL ZEISS JENA

Zweigstellen und Generalvertreter in allen Hauptstädten der Welt

Dank und Anerkennung gebührt den Häusern, die an der Herstellung dieses vierten Bandes „Das Deutsche Lichtbild“ beteiligt waren:

Druckstöcke: Graph. Kunstanstalt Köhler & Lippmann, Braunschweig
Papier: Papierfabrik Scheufelen, Oberlenningen-Teck (Württemberg)
Bilder- und Text-Druck: Buchdruckerei A. Wohlfeld, Magdeburg
Einband: August Frydrychowicz, Berlin-Tempelhof, Ullsteinhaus

Die englischen und französischen Übersetzungen der deutschen Texte dieses Bandes werden seinen Beziehern auf Verlangen kostenlos nachgeliefert.

*

On request the English translation of the German text will be supplied gratis by the publishers.

*

Si le désir en est exprimé, les éditeurs fournissent gratuitement la traduction française des textes allemands.